Adalbert Stifter als bildender Künstler.

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Philosophischen Fakultät

der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt a. M.

vorgelegt von

MARGRET DELL
aus Remscheid-Lennep.

1939

Dissertations-Verlag Karl J. Triltsch, Würzburg.

Referent: Prof. Dr. A. E. Brinckmann.

Korreferent: Prof. Dr. Schultz.

Tag der mündlichen Prüfung: 21. Dezember 1938.

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

INHALTS-VERZEICHNIS

Stifter als Maler
Die Wirklichkeit 3
Der freischaffende Landschaftsmaler 13
Dichtung und Malerei 27
Die Urlandschaft 39
Stifter und der Nachsommer 46
Stifter und die Kunstgattungen Skulptur und Architektur . . 52
Stifters Tätigkeit für die Kunst 59
Anmerkungen 63
Katalog 71

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546401_0125

Adalbert Stifter, der größte deutsche Prosaiker auf österreichischem Boden, hat erst spät seine dichterische Sendung erkannt. Er lebte nach seinen Hochschulstudien in Wien als freischaffender Landschaftsmaler. Lange ist über den großen dichterischen Leistungen vergessen worden, daß Stifter auch Maler war. Wie stark er in seinen Werken auch als bildender Künstler sich aussprach, ist früh erkannt; seinem malerischen Werk selbst ist erst seit Beginn unseres Jahrhunderts Verständnis entgegengebracht worden[1]).

Als in diesem Jahr die Adalbert Stifter-Gesellschaft und die Albertina vom 28. Januar bis zum 23. Februar in den Räumen der Albertina in Wien eine Ausstellung der Gemälde und Zeichnungen Adalbert Stifters veranstalteten, bot sich dem Betrachter ein reiches und vielgestaltiges Bild des Schaffens einer eigenwilligen Persönlichkeit[2]). Ein Katalog ist leider nicht erschienen, es besteht nur das eigene Verzeichnis der Albertina.

Es ist das große Verdienst des Freiherrn Bachofen von Echt, daß uns heute die Bildwerke in so großer Zahl zugänglich sind. Karl August Bachofen sammelte mit unermüdlichem Fleiß alles, was von der Hand des Meisters entworfen und ausgeführt war. Er bemühte sich um die Bestimmung und vor allem um die örtliche Festlegung der einzelnen Bilder. Ein Hilfsmittel zur heutigen Erforschung des Gesamtwerkes ist der Katalog des Freiherrn aus dem Jahre 1916, der nicht nur Werke aus eigenem Besitz enthält, sondern auch diejenigen Bilder vermerkt, die Bachofen bekannt waren. Seinen eigenen reichen Bestand vermachte er der Adalbert Stifter-Gesellschaft, welche die Bilder in der Hofburg und seit 1922 in einem den Besuchern zugängigen Raum der Albertina aufbewahrt. Im Jahre 1932 gab die Adalbert Stifter-Gesellschaft einen Katalog der in ihrem Besitz befindlichen Werke heraus.

Dem Maler Stifter wird heute in immer weiteren Kreisen Verehrung zuteil. Die Landesgalerie Francisco Carolinum in Linz hat 1938 einen Stifter-Gedächtnisraum eingerichtet. Außer drei kleinen Originalen enthält der Raum Bilder von Zeitgenossen, für die Stifter sich besonders eingesetzt hatte (er kaufte Mevius' „Schiffbruch am Ligurischen Meer" als erstes Bild für den neu gegründeten Kunstverein) oder Werke, die, wie der „Abdias" von Geiger, für den Künstler gemalt worden waren. Außerdem liegen die verschiedenen illustrierten Ausgaben zur Ansicht aus. Auch andere Museen besitzen Stifter-Werke; in der Ostmark und in Böhmen: die Galerie des 19. Jahrhunderts im Oberen Belvedere in Wien, die Gemäldesammlung des Stiftes St. Florian, das Oberplaner Böhmerwaldmuseum und das Prager Rudolfinum. Weitere Originale Stifters befinden sich in Privatbesitz.

Die meisten Bilder Stifters haben ein recht düsteres Dasein geführt. Sie hängen z. T. heute noch in dunklen Räumen, was der Farbe sehr geschadet hat. Der Albertina-Raum ist klein und empfängt durch einen Lichthof nur geringes, unzureichendes Licht, der Raum im Stift St. Florian ist völlig abgedunkelt. Stifter scheint vorahnend von dem Schicksal seiner Bilder gesprochen zu haben. „Aber wahrhaftig traurig ist die Thatsache, daß Bilder, welche des Lichtes und des Luftzuges entbehren, leicht unrettbar verderben können, wenn auch andere schädliche Einflüsse fern gehalten werden könnten, was man nicht immer vermag." (XIX, 289.) Die Restaurierung der meisten Bilder durch den Akademie-Maler Erich Perkmann hat eine neue Farbigkeit und den ganzen Reichtum Stifterscher Farbbemühungen zu Tage gefördert, überraschend vor allem bei der Idealen Landschaft, dem Fabrikgebäude in Schwadorf, der Königsseelandschaft und den Bildern der frühen vierziger Jahre.

Stifter war Autodidakt. Seine Begabung war eine vielfältige, sie wurde nicht gebrochen durch eine einseitige akademische Ausbildung. Er ging nicht mit bestimmten Schulregeln an eine Aufgabe heran und so konnte er, obwohl er sein Werk nicht zur Vollendung brachte, durch sein Ringen um die künstlerische Form und sein Suchen nach Ausdrucksmitteln Vorläufer werden für kommende Kunstrichtungen.

Die eigene Zeit war nicht stark genug, den jungen Menschen entscheidend zu beeinflussen. Kein überragendes Genie faßte kleine und kleinste Künstler zusammen. Ein Nebeneinander der verschiedensten Richtungen, die sich gegenseitig befehdeten, ließ die Wertung einem jeden offen. So ist, trotz Stifters Vorliebe für die Holländer und seinen gelegentlichen Kopien älterer Meister, der Ausgangspunkt seiner Kunst die Natur selbst gewesen. Wie die Natur sich ihm erschloß, bekennt er freudig in den späten Jahren. „In meinem zwölften Jahre kam ich in die Studien in die Abtei Kremsmünster, deren Fenster auf die norischen Alpen schauen. Ich durchstreifte diese Gebirge in meiner Jugend weit und breit, und so entstand aus der Liebe zur Natur endlich auch ein Verständnis derselben, und in Folge dessen Studien über bildende Kunst, namentlich über Malerei, und in dieser vorzüglich über Landschaftsmalerei. Ich habe diese Studien über 30 Jahre betrieben." (XIX, 166.)

Stifters einziger Führer auf dem Weg zur Kunst war sein Zeichenlehrer Riezlmair in Kremsmünster gewesen, und dieser hatte ihn gelehrt, daß die Natur eine göttliche Schöpfung ist, Schöpfung, nicht Zufall und als göttliche Schöpfung gut, wahr und schön, und wie er selbst oft sagt, das Schöne, das Göttliche im Gewande des Reizes. (VII, 35 ff.; XXV, 236.)

Es mag zu Anfang der Betrachtungen über das malerische Werk ein Satz aus dem Nachsommer stehen, nicht als Motto, aber als Ausgangspunkt für das Verständnis des Malers. Heinrich (= Stifter) spricht darüber, daß er selbst die künstlerischen Ausdrucksmittel

suchen mußte, und er sagt, daß es den Vorteil hatte, „daß ich bei meinen Versuchen, Gegenstände der Natur zu malen, nicht in die Nachahmung irgend eines Meisters verfiel, sondern daß meine Arbeiten, mit all ihrer Fehlerhaftigkeit etwas sehr Gegenständliches und Naturwahres hatten; aber es erwuchs mir auch der Nachtheil daraus, daß ich nie aus alten Meistern lernte, wie dieser oder jener die Farben und Linien behandelt habe, und daß ich mir Alles selber mühevoll erfinden mußte und in Vielem gar zu einem Ziele nicht gelangte." (VII, 100 ff.)

Das ist eine schmerzliche Erkenntnis des alternden Stifter, der mit ganzer Seele Maler war und, obschon er seine Grenzen nur zu deutlich empfand, doch bis in die Nähe des Todes sich mühsam die Zeit für die Arbeit an den Gemälden abrang. Diese Stunden an der Staffelei brachten ihm Freude und Erholung. (XIII, 233 ff.; XII, 187.)

Was Stifter in der Malerei nicht erreichte, erreichte er in der Dichtkunst, nämlich gültige Formulierung der ihm gewordenen Kunstoffenbarung. Wenn wir auch das dichterische Werk weit über das malerische stellen müssen, so ist nicht zu verkennen, daß es diesem verpflichtet ist in seiner Anschaulichkeit und viele Dichtungen Stifters Ausdruck für seine Sehnsucht nach der bildenden Kunst und vor allem der Malerei sind[3]). Was Stifter mit dem Pinsel nicht gestalten konnte, sprach er mit größter Meisterschaft des Wortes in seinen Dichtungen aus. Bei den Untersuchungen des malerischen Werkes wird natürlich die Frage auftauchen, ob und wie weit der Maler Stifter durch den Dichter beeinflußt worden ist. Die Antwort sei vorweggenommen: diese Beeinflussung ist eine nur zeitliche.

DIE WIRKLICHKEIT.

„Ich war schon als Knabe ein
großer Freund der Wirklichkeit der Dinge gewesen."
(Nachsommer.)

Aus Stifters Schulzeit in Kremsmünster sind nur wenige der frühen Zeichnungen und Aquarelle erhalten. Nach eigenen brieflichen Aussagen und dichterischen Bezeugungen hat der Maler Stifter, wie auch von seinen Freunden vielfach bestätigt wird, in steter Unzufriedenheit mit dem Erreichten seine Werke, die meist unvollendet blieben, oft wieder zerstört. Hein sagt, daß Stifter auch die meisten seiner Schülerarbeiten wieder vernichtet hat. Nur fünf Blätter, vermutlich aus den Jahren 1823/24 und eine datierte Landschaft von 1825 gewähren einen Einblick in die Frühperiode. Mit sicherem klarem Blick sind die Dinge, die Einzelheiten der Natur gesehen, und so sind sie auch gezeichnet.

Von den Schülerarbeiten mag als früheste gelten der „Blick auf Stift und Markt Kremsmünster". Das kleine Bildchen ist nicht vor-

gezeichnet, die Farben sind angelegt und das Bild nachträglich farbig konturiert. In dem dunklen Rahmen der weich und unbestimmt gemalten Laubbäume steht das Stift und die Häuschen des Fleckens. Klar hebt sich das helle Gebäude des langgestreckten Stiftes und das graulila Dach gegen den weißblauen Himmel ab. Das Ganze ist sauber und exakt gezeichnet und zeigt intensive Kleinarbeit. Das Aquarell ist als Jugendarbeit zu werten und zeigt deutlich den Willen, bestimmt und klar zu sehen und die Einzelformen gegeneinander zu setzen. Diesen festumgrenzten Formen der Häuser und des Stiftes stellt Stifter den malerisch behandelten Baumschlag und die flächig gesehene Wiese im Vordergrund entgegen. Festigkeit und Begrenztheit, ein Abschluß des Bildes und ganz rechts über dem Häuserstreifen ein Durchschlupf, ein winziger Ausblick in eine duftige Ferne. Die Farben des Bildes sind zart. Aus dem dunklen Grün der Laubbäume hebt sich das helle bunte Gewimmel der kleinen Häuser zwischen kugeligen Laubbäumen wie ein Band heraus, begrenzt von dem hellen Grün der vorliegenden Wiese und dem durchsichtigen, hellen Blau des Himmels, an dem weiße Wölkchen verdunsten. Dieses frühe Kremsmünsterer Bild ist eine Vedute, in der durch das übergeordnete Stift eine künstlerische Zusammenfassung erreicht ist.

Stifter sieht naiv und schafft nach der Natur. Die Schloßdarstellungen der vorhergehenden Zeit haben nur in der Pastellhaftigkeit der Töne etwas mit Stifter gemeinsam, nicht in der Komposition. Sie sind bunter und wässriger. Berg, Schloß, Landschaft, viel Staffagefiguren und Genrescenen sind ihre Bildelemente. Auch die Wiener Stadtansichten können kein Vorbild gewesen sein. Sie sind zwar auch bestimmt und flächig gemalt und haben scharfe Konturen; der Landschaftsausschnitt dieser Veduten aber ist größer und vielseitiger und hat vor allem viel Staffagefiguren. In den Aquarellen der „Vues de l'empire d'Autriche dessinées d'après nature par Janscha, Schütz, Schallhas et autres" befindet sich auch eine Ansicht von Kremsmünster mit demselben Standpunkt, den auch Stifter gewählt hat. Dieser Vergleich beweist das oben Gesagte [4]).

Besonders reizvoll ist die Zeichnung „Wegsäule bei Kremsmünster". Hein übermittelt uns in seinem Stifterbuch die Tatsache, daß der jugendliche Stifter noch Bäume zeichnen mußte, als die anderen Schüler sich schon längst in Landschaften versuchen durften. Riezlmair verlangte von seinem begabtesten Schüler eine intensivere Naturbeobachtung und Schulung. Die vorliegende Zeichnung zeugt von einem liebevollen Sehen und einer sauberen, aber keineswegs kleinlichen Strichführung. Mit einem weichen Stift ist das Ganze ausgeführt. Das Stückchen Wiese mit einigen Steinen ist in kurzen parallelen Strichen und kleinen Kringeln nur angedeutet. Mit ungleich langen, verteilten Parallelstrichen steigt die Bildsäule hoch, zart im Umriß begrenzt, ohne mathematische Härte. Besonders innig hat der Jugendliche beobachtet, wie die Zweige der Tanne

in den Luftraum hineingreifen. Kleine Striche gehen den einzelnen Tannennadeln nach oder ziehen um einen kleineren Zweig einen festen Umriß.

Wir setzen die Zeichnung in das Jahr 1823. Die Signatur ist noch früh. Das „d" bei Ad. ist im Bogen nach oben durch das „A" geschlungen. Später erscheint ein glattes lateinisches „d".

Wie kräftig und stark trotz der zarten Linien und der Innigkeit des Empfindens eine solche Zeichnung ist, zeigt der Vergleich mit ähnlichen Zeichnungen, z. B. C. D. Friedrichs Tannen. (Blätter der Albertina, 19. Jh. Bd. XIV.)

Das Bild „Kirche bei Kremsmünster" ist bewußt komponiert und zeigt den Willen zusammenzufassen und zu bauen. Man empfindet deutlich die zugrundeliegende Aufgabe einer Flächenaufteilung. Der vordere Laubbaumstreifen, durch den die Straße läuft, bildet einen Sockel, aus dem links ein Baum hochsteigt, der das Bild abschließt. Ungefähr auf der Mitte des Sockels beginnt die Trennungslinie für die zwei Teile des Bildes, eine Reihe dichter Laubbäume führt den Hügel hinan ein wenig rechts ins Bild hinein. Der rechte mit Bäumen bestandene Plan ist farblich mit dem Sockel und weiter mit dem Baum verbunden. Das satte, dunkle Grün schließt ein kleines Bild ein, dessen Landschaft weit heller beleuchtet ist und den Blick in die Ferne freigibt[5]). Wiesen, fast parallele Baumreihen, ein kleiner Hügel mit einem Kirchlein und in der Schräge abschließend ein Tannenwald in zarten, blaugrünen Pastelltönen und hinter der Kirche im duftigsten Blau der Ferne ein Berg, das alles ist das eingeschlossene Bild. Ein heller wolkenloser Himmel liegt über dem Ganzen und bildet ein Gegengewicht zu dem dunklen Sockel. Das Aquarell hat etwas volkstümlich Naives und ist eigentlich recht wenig bildhaft. Es erinnert in seiner Gleichmäßigkeit, in den regelmäßig kugeligen Bäumen, die zwischen dem eintönigen Grün des Rasens aufgereiht sind, an einen Ausschnitt aus einem barocken Gartenplan, in dem die wenigen Gebäude im Aufriß gezeichnet sind. Nicht zuletzt trägt die gleichmäßige Farbe und die Flächigkeit des Bildes mit zu dem Eindruck eines Planes bei.

In seiner Studienzeit malte Stifter noch zwei weitere Bilder aus der Gegend Kremsmünsters, die „Ansicht von Ort und Stift Kremsmünster" und den „Blick gegen die Falkenmauer bei Kremsmünster". Der Vergleich beider Bilder, die zeitlich nicht allzu weit auseinanderliegen, zeigt eine völlig veränderte Bildauffassung. Die Ansicht von Kremsmünster ist nicht vollendet, daher unsigniert. Sie zeigt aber deutlich die Aufgabe, welche sich der Schüler stellte: genaue Naturwiedergabe, die bis ins einzelne mit gewissenhafter Genauigkeit jeden noch so entfernten Baum zeichnet. Es ist die gleiche Gesinnung und Naturaneignung, die der mittelalterliche Meister bekundet und die eine spätere Zeit unter Verleugnung der künstlerischen Fertigkeiten wieder sehr bewußt anstrebt. Die Landschaft hat die gleiche Frische und Naivität wie diejenige des Konrad Witz auf dem Genfer Altar. Diese Genfer Seelandschaft von 1444 zeigt

ebenso wenig eine prägnante Interpretation und ist doch auch kubisch gebaut und läßt keinen Zweifel über das, was der Künstler dargestellt hat. Dasselbe gilt für Stifters Landschaft. Der abwechslungsreichen Landschaft steht hier wie dort rechts im Bild ein massiver, kubischer Häuserblock entgegen.

Was beide Bilder in Beziehung zueinander setzt, ist das gleiche Gesetz, das sich in der Kunst von Zeit zu Zeit wiederholt. Es ist das Aufbrechen einer neuen Sicht der Wirklichkeit, eines Realismus, der den Idealismus, in welcher Form er sich auch bietet, ablöst. Es ist eine Periodizität über Jahrhunderte hinweg.

Im frühen 19. Jahrhundert bemühte man sich auch in der Schweiz und in Deutschland allerorts um die Bezwingung der Wirklichkeit. Man vergleiche das Bild „Aussicht auf Habach in Oberbayern" von Georg Wilhelm Issel aus dem Jahr 1814 [6]), das eine ähnliche Gesinnung zeigt wie Stifters Bild. Lohmeyer nennt Issel den Entdecker der deutschen schlichten Landschaft [7]).

Hier wäre auch Ferdinand von Kobells „Landschaft mit Turm" zu nennen.

Was die Romantiker aus einem Sehnsuchtsverhältnis heraus beschwören wollten, schuf der junge Stifter aus innerer Verwandtschaft. Er war dem Mittelalter und der gebundenen Gemeinschaftskultur desselben nahe durch Geburt und Erziehung [8]).

Im Blick gegen die Falkenmauer ist die Gesinnung und das Empfinden anders geworden. Eine weite Ebene, friedlich sonniges Hügelland, gehen in die Bildtiefe hinein und werden weit in der Ferne von nur angedeutetem Hochgebirge abgeschlossen. Eine Straße und vereinzelte Bäume durchziehen in sanften Schwingungen das Land In der Komposition ist das Bild sehr geschickt. Der Blick geht von einer Anhöhe aus über das Land hinweg. Auf dieser Anhöhe stehen im Vordergrund rechts niedrige Tannen, ebenso werden links eine kleinere Edeltanne und eine hochaufgewachsene, dem Bildrand parallel aufsteigende Tanne sichtbar. Die lichte Krone läßt den Luftraum und den rückwärtigen Berg durchscheinen. Die Tanne erinnert durch ihre Zeichnung und durch die gelblich braune Farbe an japanische Holzschnitte. Unmittelbare Beziehungen zur japanischen Kunst sind im frühen 19. Jahrhundert nicht gegeben; erst etwa 50 Jahre später tritt Japan beeinflussend in den europäischen Kulturkreis ein.

Auf dem Hügel, der zum Bild steil abfällt, sitzt ein Wanderer, das Zeichenblatt auf den Knien. Diese Staffagefigur ist ein romantisches Motiv. Es besteht allerdings der Unterschied, daß sie hier als Genremotiv keine tiefere Bedeutung hat, weder Größensteigerung des Menschen noch der Landschaft, die den Menschen aufnimmt, bedeutet. Ein Vergleich mit C. D. Friedrich (z. B. „Sicht ins Tal") zeigt, wie wenig hier mit romantischer Reflexion gespielt wird. Kein Dualismus der Bezogenheiten zwingt zu immer neuen Gedankengängen. In der Sonne ruhendes Land — das falbe gelbliche Grün der Wiesen bestimmt das Bild — ohne Spannung, ohne Er-

lösungsbedürfnis breitet sich vor uns aus. Von links ziehen Wolken in den klaren Himmel hinein. Aber auch diese Wolken haben nichts Bedrohliches und wollen auch nichts Gegensätzliches aussagen. Sie sind ein Teil der Landschaft schlechthin, wie auch der Mensch ein Teil derselben Landschaft ist, in seiner Größe eingebunden und in seiner Haltung ohne einen außergewöhnlichen Bezug. Dem Maler ist die tiefe Bedrohung des Menschen durch die Natur ebenso fremd wie die schicksalhafte Wechselbeziehung beider[9]). Es ist bezeichnend genug, daß der Wanderer als Gegenstand des Zeichnens den nahen Baum wählt und nicht in die Ebene hineinträumt und in die Ferne schweift.

Stifters Landschaft liegt in vollem, warmem Licht. Sie ist Natur, die in sich ruht. In diese Harmonie ist auch der Mensch einbezogen. Eine Biedermeierlandschaft könnte man diese kleine hügelige Welt in der taghellen Mittagssonne nennen, in der es zwar romantische Bildelemente gibt, in der aber vor allem ein anderes, frischeres Lebensgefühl herrscht.

In den frühen Gemälden nimmt das Bild „Illustration zu dem oberösterreichischen Volkslied: Am Rain lag ein Haus" eine Ausnahmestellung ein. Stifter malte das Aquarell als Rekonvalescent. Es war ein Geschenk für Frau Gubatta, die ihn während einer Krankheit gepflegt hatte. Die Landschaft ist weiträumig und groß und geht weit in die Tiefe. Das Bild wird nicht durch abschließende Berge zu einem begrenzten, engen lieblichen Raum gemacht. Zwischen den geschwungenen Bäumen wird ein Mittelgrund und weiter der Hintergrund sichtbar, der dann weit hinaus verdämmert. Es ist eine heroische Landschaft.

In diesem Bild, also 1825 schon, erhält die Wirklichkeitsdarstellung bei Stifter ein starkes Gegengewicht. Es geht in erster Linie um die Bildwirkung, nicht um Bezwingung der Wirklichkeit. Eine unmittelbare Naturanregung liegt nicht vor. Wie viel Anregung der Schüler der reichen Gemäldesammlung des Stiftes Kremsmünster verdankt, ist nicht zu sagen. Jedenfalls war dem lernbegierigen Stifter der Besuch der Galerie vorzugsweise gestattet. Außerdem stellten ihm seine Lehrer Riezlmayr und der P. Placidus Hall Bücher und Abbildungswerke in reichem Maße zur Verfügung. Aber auch hier läßt sich ein bestimmtes Naturvorbild kaum nachweisen. Die beiden mächtig übersteigerten Bäume beherrschen das Bild und sind die eigentlichen Bildelemente. Es seien Namen genannt wie Fohr, Koch und Reinhold Heinrich.

Am meisten spricht das Aquarell durch seine Farbe. Feurig rot zieht der Weg in die Tiefe, rot steigt der rechte Baum mit weit ausholendem Schwung in die Höhe und läuft in ein rosa Braun der Blätter aus. Der linke Baum, eine sehr fein gezeichnete Birke, schmiegt sich wie ein Echo des machtvoll schwingenden Tones im rechten Baum mit mehreren leichten Biegungen in das Bild hinein. In der Wegböschung wird das Rot durch ein sattes Grün begrenzt.

Zwischen den Baumkulissen führt der Blick wieder in eine duftige Landschaft, die sich schichtig mit immer zarter werdendem Blau in die Tiefe zieht und schließlich ganz verschwimmt. Landschaft und Himmel gehen ohne kenntliche Grenze ineinander über. Über der Landschaft liegt leuchtende brütende Sonnenhitze, die gleichsam aus ihr herauszubrechen scheint.

Trotz der Tiefe des Bildes läßt die Überbetonung des Weges und der Bäume und besonders die farbige Akzentuierung des Vordergrundes ein zweites Mal den Vergleich mit japanischen Blättern zu.

Über ein wahrscheinlich ähnliches Bild teilte Frau Amalie Simony Emil Kuh mit: „Seine Malereien waren nach der Schablone Riezlmayrs, Deckfarben, aber unendlich übertrieben in den Farbeffekten, der „Abend" welchen die Mutter von ihm bekam, hätte aber doch am ersten eine Ahnung von seiner Anschauung geben können. Mehr als zu ahnen wäre aber ganz unmöglich gewesen."

Hochschulzeit in Wien.

Die Bilder dieser Epoche liegen zeitlich fest, da drei von ihnen datiert sind. Über eines gibt ein Brief Stifters Auskunft. Stifter malte 1829 für Fanny Greipl und deren Familie. Es sind Erinnerungsbilder, ein unbefangenes Festhalten der sonnigen Friedberger Welt, ein Bannen der Wirklichkeit. Es war die Welt, die dem Jüngling Freude gebracht hatte, deren Dinglichkeit er sich aus einem Gegenüber heraus bemächtigt hatte, um sie dann wieder aus sich heraus zu stellen. Eine innigere Verschmelzung war dabei nicht vorgegangen. Hier die sonnige Welt und da ein junger liebender Mensch, der sich an ihr freut und sie mit dem Anrecht der Jugend besitzt. In den Feldblumen ist die Welt gleich sonnig und unbeschwert. So war in den Ferientagen in Friedberg Stifters Verhältnis zur Natur ein ursprüngliches, das keine Erinnerung an vergangene Galeriestudien zu verdrängen vermochte. Stifter hatte sich zwar mit Landschaftsmalerei lang genug beschäftigt, als Landschaftsmaler im eigentlichen Sinn fühlte er sich aber noch nicht.

Er schreibt am 3. Februar 1829 an Fanny Greipl: „Dein Friedberg soll recht, recht schön werden." „Laß es bis ins Frühjahr, wo es lichter wird, denn jetzt kann keine Farbe rein und klar aufgetragen werden, da das so notwendige Bedürfnis, helles Sonnenlicht gänzlich fehlt." Dieses „Friedberg mit dem Blick auf Wittinghausen" ist nur Skizze geblieben. Klarheit sucht Stifter und helles Sonnenlicht, gegen das sich die Dinge sicher und klar abheben. Licht und Helligkeit sind die mächtigsten Faktoren in Stifters Malerei. Ein Blick auf die Dichtung zeigt, vor allem in der Frühzeit, ebenso die Überfülle des Lichtes. Schatten sind selten. Zu dem vorliegenden Bild sei eine Erklärung aus dem „Nachsommer" vorweggenommen. Das Gesetz des Sehens wird den heranwachsen-

den Menschen Heinrich von seinem Vater gelehrt, in die tiefere Ordnung der Natur wird er eingeführt, Gefügtheit und Ganzheit des organischen Aufbaus werden ihm gedeutet. „Er (der Vater) zeigte uns, wenn wir spazieren gingen, die Wirkungen von Licht und Schatten, er nannte uns Farben, welche sich an den Gegenständen befanden, und erklärte uns die Linien, welche Bewegung verursachten, in welcher Bewegung doch wieder eine Ruhe herrsche, und Ruhe und Bewegung sei die Bedingung eines jeden Kunstwerkes." Es ist gesagt, daß die Vielheit der Erscheinungen aus Licht, Farben und Linien bestehen und sich vor allem zusammenschließen zu der Einheit, zu dem Gesamtbild, in dem Ruhe und Bewegung zum Gleichgewicht gebracht sind. Die Natur wird nicht naiv hingenommen, als etwas Gesetzloses angesehen, sondern es ist vorausgesetzt, daß die Einzelheiten der Natur durch ihre natürlichen Farben, durch ihre Zusammensetzungen, durch die Ordnung und Bewegung ihrer Linien von vorneherein, ohne Zutun des Menschen, auf ein Ganzes, die Ganzheit des Kunstwerkes hingeordnet sind. Ähnlich weist 1815 C. G. Carus in den „Briefen über Landschaftsmalerei" auf den Reichtum der Farbe in der Natur hin und sagt, daß es nur des geübten Auges bedürfe, sie zu erkennen. Die Natur an sich sei schön und es sei Aufgabe des Künstlers, diese Schönheit zu fassen. Es ist eine geistige Verwandtschaft vorausgesetzt. Der Künstler muß die seiner Stimmung entsprechende Stimmung im Naturleben aufsuchen und gestalten.

Der Vergleich des Ortes Friedberg mit dem Aquarell Stifters ergibt, daß sich die Situation heute kaum geändert hat. Die Kirche hat nach dem Brand im 19. Jahrhundert statt der barocken Turmhaube eine neugotische Spitze erhalten, einen neuen Dachstuhl und einen Kapellenvorbau. Wenige Häuser sind hinzugebaut. Die technische Aufnahme zeigt kaum etwas von der geschlossenen Bildwirkung, die Stifter der Natur als solcher zuschreibt. Die Berghügel haben keine Kraft, sie ziehen schwach und unbestimmt, ohne Beziehung zum Ort breit dahin. Und doch bestimmen diese Berge die Lage des Ortes. Stifter wählt seinen Platz günstig. Die Berge verlieren nicht ihre Form, sie lassen sich in ihren Grenzen genau bestimmen, sie werden nur wesentlicher, akzentuierter. Sie umgeben die Häuser des Ortes, die sich dem Rhythmus der Bergführung anpassen. Stifter sieht den Rhythmus, er spürt ihm nach in den Linienzügen der Berge und in der Gegenbewegung der Häuserreihe. Das mehrstöckige Haus, das herausragt, ist von Stifter in seiner Größe gesteigert, es ist das Greiplsche Haus. Stifter setzt somit einen zweiten Akzent gegen die Kirche und belebt die Eintönigkeit der Häuserreihe. Die Weiden des Vordergrundes sind als große Flächen gesehen, durch die der Weg in leichter Biegung hinführt. Die Bäume dienen zur vertikalen Bildfestigung. Ähnliche Baumformen gibt es bei Bernhard Fries auf dessen „Sonnenuntergang am Golf von Neapel" [16]). Eine idyllische Notiz, noch eine romantische Konzession, sind die beiden Geigenspieler, die im Maßstab viel zu

klein als Staffagefiguren im Vordergrund stehen. Ein Blick auf Heins Bild „Friedberg“ [11]), das nur den Ort des Stifterschen Lebens vor uns erstehen lassen will, ohne einen künstlerischen Anspruch zu erheben, zeigt, um wieviel mehr Stifter der Wirklichkeit verpflichtet ist. In der Farbe ist das Bild sehr einheitlich. Zarte, hellblaue, grüne und graue Pastelltöne bestimmen das Bild. Ein helles Braun ist mit kurzen Pinselstrichen als trockene Farbe in dem Laub der Bäume aufgetragen. Weiße Häuschen mit grauen Schindeldächern schmiegen sich an die Erde an. Das Bild ist skizzenhaft, frisch und lebendig und gibt einen Einblick in die frühe Schaffensperiode. Berge, Wiesen und Waldpartien sind in einem hellen Blau flächig angelegt. Helligkeit und Festigkeit — der kleine Würfel auf dem Berg ist die zerklüftete Ruine Wittinghausen — und geschlossene Bildwirkung zeichnen das kleine Aquarell aus.

In der zeitgenössischen Kunst wäre nur C. Ph. Fohr mit Stifter zu vergleichen, dessen italienische Landschaften ähnlich die Klarheit der Linie und einen ähnlich einfachen Bau des Bildes geben. Stifter hält den Vergleich allerdings nicht aus. Fohr ist reicher in Form und Farbe.

Noch im gleichen Jahr 1829 malte Stifter ein anderes Bild für die Familie Greipl, die „Landschaftsstudie“. Das Bild war bei seinen Besitzern als „eine nicht nach der Natur gemalte Idylle“ bekannt. Die Studie ist auf gleichem graublau getönten Papier gemalt wie das Friedberger Bild und ist wie dieses Skizze geblieben. In der rechten Bildhälfte wird durch zwei, im Vordergrund liegende Felsblöcke hindurch eine idyllische Landschaft sichtbar: ein Wasser mit einer winzigen Staffagefigur, einem Angler, am Ufer rückwärts ein schloßähnliches Gebäude, weiß zwischen grünen Bäumen. Im Hintergrund dämmern zartblau und verschwommen die Berge. Das ist eine feenhafte Idylle in einer klaren Wirklichkeitsdarstellung. Wir werden an frühe Stiftersche Rahmennovellen erinnert oder noch bildhafter an die vielen Landschaften, die durch den Blick aus einem Fenster sich vor uns ausbreiten. Das Schloß liegt so traumverloren an dem See vor den fernen Bergen, wie das Leben der beiden Schwestern im „Hochwald“ sich traumhaft an dem unbeweglichen, von Bergen umschlossenen See abspielt.

Durch die Gleichartigkeit der hellen Tonwerte, auch des getönten Papiers erweist sich ein anderes, vollendetes Bild als den beiden vorhergehenden zugehörig. Der „Wasserfall in der Ramsau mit Blick auf Watzmann“ ist gezeichnet und trägt die Jahreszahl 1829. Horcicka beschreibt das Bild folgendermaßen: „Von sämtlichen Aquarellen Stifters, die ich gesehen, ist diese Landschaft in Zeichnung und Farbe am ansprechendsten. Herrlich wirkt durch einfachen, aber natürlichen Lichteffekt der Wasserfall, langsam, ruhig und unvermittelt ist das Zurücktreten des Hintergrundes. Der Hauch der ganzen Alpenkette zieht wie ein luftiger Feengürtel um den Himmel, der selbst nur angedeutet, in lichtblauem Dufte mit

leicht eingesetzten weißlichen Tönen sich von dem Felsen abhebt. Das kräftig, saftig gehaltene Grün in seinen verschiedenen Abstufungen ist mit lebhaften Farben wirksam zur Anschauung gebracht."

Die Komposition ist äußerst sicher und vollendet gebaut. Wohltuend ist vor allem gegenüber den früheren Bildern die Einheitlichkeit, es ist nirgendwo eine unausgefüllte Lücke oder eine herausfallende Bildschicht. Mit zunehmender Ferne nimmt die Deutlichkeit der Malerei ab. Ein sattes Grün haben nur die Bäume des Vordergrundes. Der Gesamteindruck wird wie bei den vorhergehenden Bildern durch die hellblauen duftigen Töne des Wassers, der Berge, der Ferne und des Himmels bestimmt. Für die Landschaftsdichtung weist Matzke darauf hin, daß dieses Blau raumschaffend wirkt und als Kunstmittel vor allem von den Venezianern angewandt worden ist. Auch der Dichter beschränkt sich nicht auf das Blau des Himmels, sondern zieht über Berge, Wälder und Ferne den gleichen zarten Hauch. In der Malerei wird es bald anders. Mit Beginn der Ölmalerei und mit genauerer Kenntnis der holländischen Malerei verschwindet das Blau eine Zeitlang völlig und leuchtet nur später in der literarischen Glanzzeit wieder auf. In der Dichtung liegt noch in den 40er Jahren das Blau als „Hauch und Duft über der Landschaft".

Da das Bild stark an die Landschaftstradition der Holländer seit Everdingen erinnert — Wasserfall mit flachem Ufer und einem ansteigenden felsigen Gelände mit Laub- und Tannenbaumbestand, schweren Felsblöcken im Wasser, ein querliegender Ast das Ganze belebend als übliches Requisit, Felsen im Hintergrund — so liegt die Vermutung nahe, daß Stifter diese Landschaft nach einer früheren Skizze, die er bei seinem Aufenthalt in Bayern 1829 gemacht haben könnte, unter dem Einfluß der Holländer gemalt hat.

Aus einer der vielen Hochgebirgsschilderungen der Novellen sei eine Stelle aus dem Waldsteig angeführt als Beweis für die gleiche künstlerische Haltung, die gleiche heiter aufgeschlossene Naturempfängnis. Tiburius, einer der vielen Sonderlinge aus Stifters Dichtermappe, gerät nur aus Zufall und mit riesengroßer Angst in den Wald und auf einen Weg, der ins Gebirge hineinführt. „Endlich ging der Pfad bergauf und war ein gewöhnlicher Waldsteig geworden. Aber Tiburius kannte Waldsteige gar nicht. Steintrümmer der größten und fürchterlichsten Art lagen rechts und links an dem Wege, der oft über sie dahin ging. Einige waren in Moose gehüllt, die verschiedenes noch nie gesehenes Grün zeigten, andere lagen nackt und ließen den scharfen, gewaltigen Bruch sehen. Großfingrige Fächer von Farrenkräutern standen da, und die hohen, dicken Stämme der Tannen, die aus all dem Ding emporragten, oder auch dalagen, waren, wenn sie Tiburius angriff, feucht. — Dann stand ein steiler Berg da. Der Pfad klomm ihn unverdrossen hinan, und Tiburius ging auf ihm fort. Als er oben angekommen war, war es eben, und der Boden war sandig. Der Pfad lief hier,

gleichsam emsig und freudig, vor Tiburius her, und dieser folgte ihm. Er wurde später aus dem scharfen Sande wieder schwarz, war breit, trocken, drückte bei jedem Schritte gegen den Fuß, als ginge man auf Federharz, und schlang sich so fort. Tiburius betrat ihn, in sein Schicksal ergeben. Endlich war es Abend geworden, unheimliche Amselrufe tönten, und Tiburius ging, in seinen unzulänglichen Rock geknöpft, weiter. — Nach einer Weile war es, als rauschte es irgendwo unten. — Tiburius ging fort, das Rauschen tönte näher, aber es war nur Wasser, das den Wald eher schauerlicher machte, und von dem keine Hülfe zu erwarten war. Tiburius ging noch eiliger fort — und leider wieder aufwärts. Endlich, da er um einen sehr großen Stein, der gleichsam Alles vor ihm verdunkelt hatte, hinumgegangen war, senkte sich der Weg abwärts und wurde sandig und geröllig. Auch standen mit einem Male nicht mehr die hohen Tannen neben ihm, sondern allerlei lustiges Gebüsch von dichtem Laube, namentlich Hasenstauden, was jederzeit ein Zeichen ist, daß ein Wald aufhöre, und man sich im Saume befinde. Herr Tiburius kannte aber solche Zeichen nicht. Er ging noch die Strecke unter dem Gebüsche und auf den scharfen Steinen weiter, es wurde lichter, die Gebüsche hörten auf, der Wald war aus, und er stand hoch auf einer Wiese im Freien."

Ist diese Schilderung nicht eine Aneinanderreihung von Gemälden? Unabhängig vom Menschen und ohne inneren Bezug hat die Natur ihr eigenes Dasein, an dem nur der Mensch der Berge teilhat, weil er ein Stück ihrer selbst ist. In der Schilderung wird das stark visuelle Element ersichtlich. Mitten in einer solchen Gebirgsschilderung können wir uns plötzlich vor einem Bild, wie dem Wasserfall in der Ramsau, denken. Dabei müssen wir noch auf das akustische Moment hinweisen, das der Dichtung wie dem Gemälde gemeinsam ist. Wir hören gleichsam den Bergbach mit lustigem Geplätscher an Steinen vorbei in die Tiefe rauschen.

Ein anspruchsloses Bild ist „Pfarrkirchen bei Bad Hall in Oberösterreich". Stifter weilte 1832 in Kremsmünster. Während dieses Aufenthaltes malte er das hochformatige Ölbild, das Kirche und Pfarrhof bei Bad Hall darstellt. Er widmete auch dieses Bild den Eltern Greipl in Friedberg. Die Gebäude auf einem Hügel sind flächig angelegt und stark kubisch gesehen. Wiesen und Bäume sind wenig durchgeführte große Flächen. Ebenso steht der Himmel wolkenlos über den Gebäuden. Diese Großflächigkeit und Ungegliedertheit bedeutet an sich noch kein Werturteil in künstlerischer Beziehung, die angewandten Stilmittel erfüllen aber infolge des kleinen Landschaftsausschnittes (zwei Gebäude auf einem Hügel) nicht ihre Aufgabe.

Die Frühzeit Stifters ist im wesentlichen durch klare, sichere Form bestimmt. Der Stil der frühen Bilder ist durchaus linear. Die Linie hat die eigentliche tragende Funktion, die Zeichnung selbst muß schon ein Kunstwerk sein, die Farbe wird in die festen Konturen eingelegt. Man denkt an die Bedeutung der Linie im Schaffen

der Nazarener und an ihren bedeutenden Einfluß. Die Bedeutung der Linie nimmt im malerischen Werk der vierziger Jahre ab. Erst in der späten Zeit, als die Form wieder an Festigkeit gewinnt, hat auch die Linie wieder größere Bedeutung.

Es ist oft das Wort „flächig" und der Begriff „kubisch" zugleich gebraucht worden. Beides scheint sich zu widersprechen. Es sei darauf hingewiesen, was A. E. Brinckmann in seinem Buch „Geist der Nationen" über dieses Problem von der französischen Kunst schreibt. Es heißt: „Die adäquaten Werte der französischen Kunst sind solche der rationalen Gesetzlichkeit, der Klarheit, der Begrenzung. Nämlich: die Linie und die Fläche. Beide widersprechen nicht den raumplastischen Werten des Italieners, auch nicht den inhalterfüllten des Deutschen. Aber sie verlegen dies alles gleichsam in ihre eigene Ebene."

Stifters Naturerfassung war nicht nur erlebnismäßig, sie war vor allem naturwissenschaftlich begründet. Auch Heinrich im „Nachsommer" ist von Haus aus Naturwissenschaftler. In der Zeit der naturwissenschaftlichen Forschungen und neuen Erkenntnisse war dieser Weg zur Kunst ein nicht seltener. Vor allem ist es der frühere C. G. Carus, der Stifter nah verwandt ist. Die Kunst — vor allem Dichtkunst — der Romantiker ist wesentlich naturwissenschaftlich begründet.

DER FREISCHAFFENDE LANDSCHAFTSMALER.

Fremde Einflüsse.

Stifter verließ die Universität, ohne sein Studium durch eine Prüfung abgeschlossen zu haben. Er fristete sein Leben mit Privatstunden und malte. Er mochte sich jetzt eifriger als früher dem Studium alter Meister in den Wiener Galerien und in den recht bedeutenden Privatsammlungen der Wiener Adelskreise hingeben [12]).

In den folgenden Jahren werden bei Stifter nicht nur fremde Einflüsse spürbar, sondern wir finden sogar Zeichnungen und Malereien nach fremder Vorlage.

Das erste der Bilder in dieser Reihe gleicht motivisch dem Wasserfall in der Ramsau. Aber welch ein Unterschied des Empfindens in den wenigen Jahren bis 1833! „Die Hintersee-Ache bei Berchtesgaden" zeigt deutlich den Einfluß eines Meisters, den Stifter in Briefen und Werken sehr oft voll der höchsten Bewunderung nennt: Ruysdael. Die holländische Landschaftskunst, in einer steten Tradition seit Everdingen, hatte ihren Schule machenden Einfluß in Europa noch nicht eingebüßt. Immer wieder wurden Landschaften gemalt mit den überkommenen Motiven, in Ton und Stimmung den Holländern nachempfunden [13]).

Stifter hat, wie Bachofen von Echt feststellte, den Wasserfall der Hintersee-Ache bei Berchtesgaden gemalt und zwar war sein Standpunkt unterhalb des Ausflusses der Ache aus dem See. Es ist erstaunlich, daß trotz genauer Naturwiedergabe — selbst die Steinblöcke liegen noch heute in gleicher Weise — doch der Eindruck eines allgemeinen Wasserfallbildes in der Art Ruysdaels entsteht. Stifter mochte zwar die Anregung aus der Wirklichkeit genommen haben, er hatte wahrscheinlich an Ort und Stelle eine Skizze gemacht, aber die Ausführung in Farben hat ihn, wie meist, nicht an das Objekt gebunden. Stifter war ebensowenig Freilichtmaler wie die Maler der Novellen, obwohl der Maler Roderer in der Erzählung „Nachkommenschaften" den ganzen Tag im Freien malt und sich nicht scheut, aus einem ungesehenen Schlupfwinkel heraus das Volkstreiben zu beobachten und mit dem Pinsel gleich festzuhalten. Roland, der künstlerisch tätige Mensch im „Nachsommer" steht in einem geschlossenen, abgeblendeten Raum und malt mit riesigem Pinsel ein mächtiges Bild, auf dem nur starre Felsen in einer öden Gegend dargestellt sind.

Das Entscheidende in dem Wasserfallbild ist sein Stimmungsgehalt. Eine düstere Hochgebirgslandschaft umfängt uns, schroffe, kahle Felsen, Tannen, Wasser sind die Bestandteile und nicht unwesentlich für die romantische Färbung; die herkömmlichen Zutaten: der quer durch das Wasser gelegte, abgebrochene Ast, die kahlen Äste, die wie Polypenarme aus einem dumpfen, schweren Steinmassiv ins Bild hineingreifen[14]); und nicht zuletzt sind es die beiden einsamen Vögel, die einem endlos scheinenden Raum zufliegen. Dieses alles in einer dumpfen braunen Farbe vorgetragen erhöht noch den Eindruck der Unwirtlichkeit und einsamen Verlassenheit, die auch uns unwillkürlich erfaßt. Die Stimmung drängt sich uns auf. Stifter verlangt ja, daß die Stimmung des Bildes diejenige im Betrachter aufheben und die seinige an dessen Stelle setzen soll.

Wir sehen den Landschaftsmaler Adalbert Stifter zu Beginn seines Schaffens in der Tradition der Holländer. Der wesentlichste Gewinn seiner Studien ist die neue Farbbehandlung. Das Bild zeigt ein feines Gefühl für dumpfe Stimmungswerte, für Farbnuancen. Es stehen nicht mehr nur klare Gegenstände gegeneinander, sie werden zusammengebunden im Raum. Die Gegenständlichkeit, wenn auch bezogen, besteht aber noch, nur scheint der Stoff belebt und Stimmungsträger zu sein. Eine Vorahnung der malerischen, raumtiefen, reinen Stimmungslandschaften ist uns vergönnt.

Die zeitliche Festlegung des Bildes „Ruine Wittinghausen", im Besitz der Stifter-Gesellschaft, ist unbestimmt. Das Jahr 1829, das das Verzeichnis der Albertina angibt, ist zu früh. Es ist die erste Fassung des Themas, kann in den Friedberger Tagen begonnen sein, ist aber übermalt oder später erst vollendet worden. Es gehört maltechnisch und stimmungsmäßig in die Nähe des Wasserfallbildes von 1833. Horizontale und Vertikale bauen zwar das Bild, sind

aber durch den verschleifenden, malerischen Farbauftrag wieder verwischt und sind nicht entscheidend. Eine Ruinenstimmung liegt über dem Ganzen. Zwei zerfetzte Äste stehen leer und unheimlich in der Landschaft (vgl. auf dem Wasserfallbild die ragenden Äste auf dem linken Felsen). Besonders stark ist ein literarischer oder, wenn man will, sentimentaler Einschlag. Eine Stimmung soll ausgedrückt werden, und diese Stimmung ist romantisch, wehmütig. Zwei Vögel kreisen über der Ruine. Die Übereinstimmung mit dem Wasserfallbild von 1833 zeigt sich auch in den gleich gemalten Tannen und den verwaschen gemalten Steinen. Die Farbe ist graubraun, sossig. Der Himmel ist nicht wolkenlos und eintönig hell wie in den frühen Bildern, er ist überzogen von einer gleichmäßig ausgebreiteten, nicht zu schweren Wolkenschicht. Auch hier gilt der oben angeführte Vergleich.

Aus dem Jahre 1834 — auf der Rückseite von Stifters Hand mit der Jahreszahl versehen — besitzt die Stifter-Sammlung in der Albertina eine Tuschzeichnung „Holländische Mondlandschaft". Stifter hat Aert van der Neer zum Vorbild gehabt. Eine genaue Vorlage konnte nicht festgestellt werden. Die Landschaft ist nach dem Holländer komponiert, wobei nicht nur Komposition — hoher Himmel, Wasser, an dem Hütten, Bäume, Kähne, Schilf stehen, alles in einer Flachlandschaft — sondern auch diese Dinge selbst in der Art van der Neers gezeichnet sind. Es fällt auf, daß bei Stifter keine Menschen oder Tiere mit zum Bild gehören, und man muß schon suchen, will man die drei Entchen und die beiden Männer in dem winzigen Kahn entdecken. Die Belebung der Landschaft durch den Menschen und durch Tiere ist für van der Neer charakteristisch. Das kleine Bild würde uns als eine nicht originelle Arbeit Stifters kaum so beschäftigen, wenn es nicht die große Liebe zu dem Holländer bezeugen würde, die Stifter das Schaffen in der Art dieses Meisters möglich macht. Die Briefe und die Dichtung („Condor", „Nachsommer") sprechen die Verehrung vielfach aus. Diese wird vor allem fruchtbar in dem malerischen Werk der vierziger Jahre, in den vielen zauberhaften Mondscheinlandschaften. Schon diese kleine Tuschzeichnung zeigt, wie stark Stifter sich um malerische Werte bemüht, was durch die lavierende Technik der Tuschzeichnung begünstigt wird. Alles ist gelockert und weich und hat nicht die Härte des Umrisses seiner früheren Landschaften.

In den Jahren 1834/35 wurde Stifters Beschäftigung mit älterer Malerei intensiver. Er kopierte nach Raffael die „Madonna im Grünen" und die „Ruhe auf der Flucht" eines Raffael-Schülers und eine Kreuzabnahme nach einem Niederländer in der Art P. P. Rubens. Er malte auch nach Vorlagen in illustrierten Zeitschriften, z. B. die „Place de Palude, Lausanne", eine Alpenlandschaft „Innsbruck" (painted by Stanfield). Ob das Ölbild „Im Gosautal" eine selbständige Schöpfung ist, ist fraglich, obschon eine Bleistiftskizze mit gleichem Namen, aber nicht gleicher Ansicht, mit vielen Verbesserungsanweisungen besteht. Ebenso kann das im Besitz des

Herrn Obermagistratsrates Dr. Otto Lorenz befindliche Bild „Landhaus bei Altaussee" nach fremder Vorlage gemalt sein, was aber nicht erwiesen ist. Die genannten Bilder zeigen, daß Stifter sich auch von wenig bedeutenden Vorlagen anregen ließ, wenn sie seiner literarischen Neigung Nahrung boten. So wissen wir aus einem Brief vom 4. Februar 1836, daß Stifter nach Gustavs[15]) Zeichenbuch schon drei Landschaften gemalt hat, „aber nur mit der lezten, dem Gesäuse, bin ich zufrieden, und ich bin so eitel, zu sagen: auch ich bin ein Landschaftsmaler." Am 8. 2. 1837 heißt es: „Die Bleistiftzeichnungen von Gustav sind heuer zum Entzüken, ich habe bereits 15 Blätter nachgezeichnet, wovon die lezteren seinen ersteren schon gleichkommen." In dem gleichen Brief an den Freiherrn von Handel wird noch ein bekannter Maler genannt, über dessen Zuspruch Stifter hoch erfreut ist. „Ich bin auch jezt viel fleißiger, da ich einige Fortschritte machte und Fischbach bei mir war und mir Talent zusprach und mich aufmunterte, und mir Studien lieh, was mich in ein horribles Entzüken versezte." Diese Briefstellen zeigen deutlich, wie wenig ursprünglich die Malerei Stfters in dieser Zeit ist. Es wundert uns nicht, daß er in dem Brief an den Freund Handel schreibt, er dürfe sich ein Bild wählen und zwar: „Aus unseren Alpen darfst Du so ziemlich die bedeutendsten Namen nennen, und ich kann Dir genügen, da ich davon Skizzen besize". Das bezeichnende Wort ist: „wie es mir mit dem Zeichnen nach der Natur gehen wird, weiß ich noch freilich nicht". Damit gibt Stifter den augenblicklichen Stand seines Schaffens, der nicht ausschließt, daß er die Landschaft gesehen haben kann, die er malt, und daß er auch weiter ein treuer Beobachter der Natur ist.

Noch im Jahr 1835, aber bereits in einer weiteren Entwicklung entstand das Bild „Fabrikgebäude in Schwadorf". Das Bild ist noch in dem schönen alten Rahmen. Stifter legte den größten Wert auf einen passenden stilvollen Rahmen. Dieser müsse ein eigenes Kunstwerk sein, nicht zu einfach und nicht zu prunkvoll, er müsse das Bild heben, dürfe aber auf keinen Fall den Blick vom Bild ablenken. Stifter erzählt von seinen Malern, daß sie erst dann die letzte Hand an ihre Bilder legen, wenn diese im Rahmen sind, damit das Ganze harmonisch zusammenstimme. Der künstlerische Vorwurf wundert uns nicht wenig. Hatte man doch bis zu Blechens erster Fabrikdarstellung „Hüttenwerk bei Eberswalde" in der Nationalgalerie Berlin[16]) das Motiv eines Industriewerkes für unkünstlerisch und unmöglich gehalten. Es ist bei Stifter allerdings fraglich, ob er die Gebäude auch gemalt hätte, wenn sie mit Schloten und Schornsteinen sich weniger in die Natur eingebettet hätten. Das Jahr 1835 ist aus biographischen und stilistischen Gründen anzunehmen. Stifters Freund Dr. Franz X. Schiffler kam 1835 als „Fabriks- und Gemeindearzt" nach Schwadorf. Stilistisch hält dieses Bild die Mitte zwischen dem Friedberger Bild und den „Aussichten über Wiener Vorstadthäuser und Gärten" von 1839. Die Gebäude haben noch die klare, helle Festigkeit, die die frühen

Gebäude haben. Stifter spricht von der „Kraft des Lichtes und des Schattens". Zart, aber gleich unverrückbar und fest ist die Spiegelung der Häuser im Wasser. In der Farbe zeigt das Bild immer wieder Entsprechungen: die weißen Häuser mit ihren rosa und graublauen Dächern und ihre abgetönten Spiegelbilder, der hellblaue Himmel und das irisblaue Wasser, der mattgelbe Weg und das helle Braun der Holzscheite, das dunkle Grün der Bäume am rechten und am linken Bildrand. Einzig die lichten gelben Zweige greifen gespannt mit ihrem winzigen Blattwerk, wie ein einzelner Akkord, in den leuchtenden Himmel hinein. Das Bild, eine der frühesten Fabrikdarstellungen, entspricht der gegebenen Situation. Der Weg geht heute noch auf den gleichen Gebäudekomplex zu, selbst Holzscheite sind noch ebenso aufgeschichtet und weisen in die Landschaft. In der farbigen Leuchtkraft läßt sich dieses mittelgroße Gemälde — Stifters Schöpfungen sind bis auf wenige Ausnahmen Kabinettstücke — nur mit den maîtres populairs de la réalité vergleichen. Es erinnert in der Festigkeit der Komposition, mit den klaren Häuserfronten und den malerischen Bäumen, die zwar technisch nicht hervorragend gemalt sind, und dem ruhenden, widerspiegelnden Wasser an Bombois. Stifter ist minutiöser und hat nicht die gleiche Kraft.

In jenen Morgen- und Abendröten, die nie fertig wurden, deren Landschaft nie über einige flüchtige Striche hinauskam, wie wir aus Mitteilungen von Freunden wissen, finden die sachlich klaren Bilder ihren romantisch gefärbten Gegenpol. Sie haben aber — bezeichnend genug — in der Frühzeit nicht die feste Form annehmen können, weil einerseits die technischen Mittel erst errungen werden mußten und weil andererseits jene helle Friedberger Welt der Studienzeit alles überstrahlte.

Literarische Glanzzeit.

Diejenigen Bilder, welche in der frühen Zeit am meisten den Dichter verraten, sind die Bilder der Hochseen aus dem Jahr 1837. Am 4. 2. 1837 schreibt Stifter, daß er malt und dichtet. Die Malerei hat zwar noch die Vorherrschaft über die Dichtung, aber das Durchbrechen des dichterischen Gestaltens hat auch auf den Maler Einfluß ausgeübt. Der genannte Brief ist eine Klage über die Unfruchtbarkeit der Versuche, eine feste Anstellung zu bekommen; es heißt aber dann mit einer ironisierenden Rechtfertigung: „Natürlich bekam ich durch dieses plözliche Sostitium meines Glüks eine Menge Zeit, die ich nun auch zum Malen und zum Dichten anwendete."

Von dieser frühen Dichtung heißt es: „ich kann da die Leute machen, wie ich will, und kann sie sich zu Tode lieben, opfern, freuen, unschuldig und lustig und herrlich über die Massen sein lassen, und dann leb' und web' ich mit ihnen, und vergesse, daß Andere um mich herum sind" (XVII, 41). Stifter hat also in der

Dichtung die Freiheit, zu gestalten und zu verfahren, wie er will — freilich schämt er sich dessen später — er ist nicht gebunden an eine Wirklichkeit im Sinne einer Begebenheit. So ist es nicht verwunderlich, daß durch das Aufbrechen des dichterischen Gestaltens Stifter verführt war, diese Willkür auf die Landschaft zu übertragen und die dichterische Idee in seinen Gemälden mit auszudrücken. Die Welt der unbeweglichen Hochseen, in denen sich die majestätischen Berge spiegeln, waren Stifters eigenstes und tiefstes Erlebnis.

Erst später hat der Dichter mit unvergänglicher Sprachgewalt diese ruhenden Seen des Hochgebirges, die wie „Augen Gottes" aus dem Land schauen, in das Reich der großen Kunst gerettet. Die Anfänge reichen weiter zurück und sind uns in den Bildern greifbar.

Die literarische Epoche setzt ein. Es häufen sich die Stellen in den Briefen, in denen der Künstler über seine malerischen Arbeiten Auskunft gibt. Besonders aufschlußreich ist der Brief an Handel vom 20. 9. 1837, der den unzufriedenen Maler zeigt, der eifrig mit Terpentin und Bimsstein die Luft eines Bildes ausreibt. „Freilich", so heißt es, „viel schöner war die neue Luft, die statt Kobalt mit Ultramarin gemacht wurde — aber die elenden Felsen, die bleiben — darauf zu mahlen macht nur alles dik und pazig, also mußten auch die Felsen ausgerieben und an ihre Stelle neue gemacht werden. Nun der See, die Wälder — Alles zu matt!! — — Kurz ich kam in die lächerliche Notwendigkeit, das fertige Bild von oben bis unten von Zoll zu Zoll auszureiben, und ein neues, nehmliches, besseres darauf zu mahlen. — Besser ist es viel, aber nicht fertig, da der alte See fort ist und der neue noch nicht da. Es ist ein eigenes Unglük, ich kann kein meiniges Bild lange in den Händen haben, ohne etwas auszubessern, und zwar so lange auszubessern, bis ich das Bild wegwerfe. Gebe nur Gott, daß, wenn ich von den Ferien, die ich in Hadersdorf verlebe, zurükkomme, der Rahmen auch fertig und da ist. Was nüzt es, wenn es Scher gut findet, wenn mir immer neue Colorite einfallen, die so schön im Kopfe sind, und wie oft so elend auf der Leinwand im Konflikt mit andern. Sei froh, Lieber, daß Dir der Teufel kein solches Ei in die Wirtschaft legte, das man dann nicht ausbrüten kann, oder statt lustiger Vögel kriechen Frösche aus."

Stifter, der Maler und der Dichter, begnügt sich nicht mit dem Erreichten. Für ihn ist das Bild nichts Fertiges, er schafft stets weiter und neu, weil ihm das Bild immer wieder in neuer Gestalt und Farbigkeit vor der Seele steht. Es ist stets die farbige Leuchtkraft, das Colorit, das ihn beschäftigt. In den Bildern von 1837 ist es eine starke Gegensätzlichkeit der Farbe, sowohl in der Farbe selbst, als auch in ihren hellen und dunklen Tönen. So klagt er in demselben Brief einige Zeilen später: „Der Himmel ist stets wolkig, und noch dazu so langweilig, grauschuppig, daß kein handgroßes Flekchen desselben malerisch ist. Die Zeichnung kann ich ohnehin und Colorit ist heuer gar keines. Über die grauen Schindeldächer, die im Glase meiner Fenster stehen, steigt ein Stükchen grauer Wald,

dann fängt der graue Himmel an, und längs der Dächer wallt zeitweise im kalten Winde dünne ein grauer Rauchstoß, eine Trauerweide, die grau ist, regt ihre Zweige zum öfteren, als klaubte sie dieselben im Traum durcheinander." (VII, 70.) In der literarischen Epoche — verlegt man die Entstehung der Feldblumen zurück in die Zeit des Juliusfragmentes — sucht Stifter vor allem die heitere Natur und die leuchtende, fast bunte Farbigkeit. Es ist ein Sehnsuchtsverhältnis des in Wien lebenden Künstlers[17]). Es liegt nahe, daß auch Stifters Kritik zeitgenössischer Maler weiteren Einblick in seine künstlerische Haltung erlaubt. Er will einen Aufsatz der Allgemeinen Zeitung widerlegen, „der keine andere Kunst gelten ließ, als christliche katholische, nur das sei würdig, jedes andere Genremalerei — — Gauermann[36]) mit seiner Urtragödie, Fischbachs[35]) liebheiterer Ernst des Hochgebirges, ... Ammerlings Unsäglichkeit — — das alles Genremaler; die Nägel könnten einem blau werden und die Haare ausfallen, und das verdammteste ist, daß der Laie, ja selbst der Künstler beirrt wird, und werden muß. Ich verdanke Fischbach viel, ja Alles in dieser Hinsicht. Er ging mit mir jene so gelobten altdeutschelnden Bilder durch, und zeigte mir das Kunstwidrige daran mit wahrhaft philosophischer Schärfe".

Stifter nimmt die genannten Maler gegen den Vorwurf, bloß Genremaler zu sein, in Schutz und verrät uns dadurch die Anerkennung dieser Richtung. Die Ablehnung der Nazarener wird aus dem malerischen Werk verständlich (die frühe Beziehung spricht nicht dagegen), das Einsetzen für die Genremalerei bleibt aber verwunderlich. Stifter sieht diese Kunstbestrebungen als Dichter und lobt deren literarische Bemühungen. So sind ja auch die Worte „Unsäglichkeit" keine dem Maler ursprünglich eigenen Begriffe. Dazu kommt, wie Stifter selbst gesteht, der persönliche Einfluß von dieser Seite. Er machte sich dabei das für seine Kunstübung zu eigen, was er als neu und wertvoll erachtete. Daß Stifter sich aber im Genre nicht verlor, zeigt das feinsinnige Werk der Folgezeit. Er selbst war sich darüber klar, daß die Gefahr, sich zu verlieren, in der Genremalerei größer sei als in einer anderen Richtung. So hat er auch nicht versäumt zu warnen, daß man Willkür oder Dürftigkeit in dem Bilde belasse.

Am 10. November 1836 erwähnt Stifter nicht nur die Vorlageblätter des Gustav, er teilt auch mit: „In Kurzem werden zwei Fischbache hergenommen werden." Die Bleistiftzeichnungen dieser Zeit sind also durchaus als Nachzeichnungen möglich, die wieder Vorlagen zu größeren Malarbeiten sein sollten. Vielleicht hat auch gerade deswegen die Zeichnung bei „Sarstein bei Alt-Aussee" ein quadratisches Hilfsliniensystem. Die Strichführung des Blattes ist äußerst zart und geht mit feinem Gefühl den Umrissen nach. Ein Blick auf die jugendliche Leistung der Wegsäule zeigt den Fortschritt zur größeren künstlerischen Freiheit in der Behandlung der Einzelformen. Die Zügigkeit der langen Striche, die die schlank aufschießenden Tannenbäume leicht angeben, erinnert an japanische

Seidenmalereien. Trotzdem der Berg weiter zurückliegt, ist er durch die Zeichentechnik nahe heran geholt, wodurch die Flächigkeit entsteht. Die zeitliche Festlegung dieser leichten Zeichnung ist nicht sicher. Sie rückt aber mit ihrem anekdotischen Charakter in die Nähe des Königsseebildes. Zu vergleichen sind auf beiden Bildern die kleinen Tannen am Fuß der Berge.

In dem Brief vom 8. 2. 1837 an Sigmund von Handel erwähnt Stifter den „Hinteren Gosausee mit Dachstein". „Bei Lebzeltern wirst Du bei Deiner Zurückkunft nach Wien ... wahrscheinlich einen großen Dachstein von mir finden, den ich zum Ansehen hingab, und von dem er durch Kner mir sagen ließ, daß er ihn zu besizen wünsche. Stimmte nur die Hand mit meinem Herzen über ein!! Lauter Göttergröße und Zartheit und Glorie und aller Teufel wäre auf der Leinwand." Das Bild hat etwas theatermäßig Requisitenhaftes, was besonders in der recht eigenartigen Felspartie im Vordergrund auffällt. In der Komposition gleicht es der späteren Blöckensteinseezeichnung, hat aber lange nicht die gleiche Festigkeit. Haus, Bäume, Felsen sind sorgfältig und peinlich genau gezeichnet. Das Bild kann das Literarische nicht verleugnen. Es gilt Stifters eigenes Wort „liebheiterer Ernst".

Eine andere Briefstelle vom 14. 6. 1837 meint wahrscheinlich eine Variation des gleichen Themas. Es heißt darin: „daß für Dich ein Bild bereits fertig ist und nur des Trocknens und Firnisses harrt, um sofort abzugehen". Aber schon am 20. September des gleichen Jahres teilt Stifter dem Freund Handel mit, daß er das Bild von Zoll zu Zoll ausgerieben habe [18]).

In Wiener Privatbesitz befindet sich der „Königssee mit Watzmann". Auch dieses Bild ist nicht wiedergegebene Wirklichkeit, sondern dichterisch visionär gestaltete Landschaft. Eine Skizze mochte immerhin vorliegen, da Stifter 1836 ins Salzkammergut gereist war.

Die Landschaft ruht nicht in sich, sie ist in dieser Darstellung auf den Menschen bezogen, oder richtiger, sie zieht ihn in sich hinein. Wir als Betrachter gleiten in langsamem Zug mit über den stillen Seespiegel. Mächtige Felsen steigen am Ufer hoch, aber ohne uns zu bedrohen, ziehen sie vorüber. Die ruhige Fläche des Alpenwassers fängt sie in ihrem Spiegel auf. Das bewegende Moment liegt in der Linienführung der Berge, und zwar geht die Bewegung von links unten herauf und führt nach oben rechts aus dem Bild heraus. Harmlos und innig liebenswürdig ist diese schroffe Gebirgswelt. Nirgendwo bäumt sich das Element auf oder gebärdet sich wild. Der Wasserspiegel berührt den Fuß der Felsen und läßt am anderen Ufer die hellen, sauber gewaschenen Steine durch das klare Wasser hindurchschimmern. Unten links im Bild ist ein kleines Stück Wiese, auf deren hellem Blättergrün auf hohem Stengel eine leuchtende Blüte emporstrebt, eine Parallele zu den mit äußerster Liebe gemalten Wiesengründen und Blumen altdeutscher Meister.

Das Königsseebild hat eine helle, klare, in Gegensätzen sprechende Farbigkeit. Gegenüber der Ruine Wittinghausen und dem Wasserfallbild ist es klar begrenzt und nicht verschmolzen. Die Farbskala ist reich — von Hellblau bis Dunkelblau, von zartestem Gelbgrün bis zum sattesten Flaschengrün, von einem sandigen Gelb bis zu einem braunen Rostton — sie ist aber fein abgestimmt durch Übergänge und durch ausgewogene Farbentsprechungen. Hein vergleicht dieses Bild mit Steinfeld und Hansch, es sei wärmer und farbiger als der erstere male, dabei aber schärfer und bestimmter als die meisten Bilder des beliebtesten und geschätztesten österreichischen Alpenmalers [19]).

Gleichzeitig mit dem Königsseebild ist die „Landschaftsstudie aus dem Hochgebirge. Der Abfluß des Almsees" entstanden. Was von dem Königsseebild gesagt ist, gilt in gleicher Weise für diese Hochgebirgslandschaft mit dem spiegelklaren tiefen Gebirgswasser, von dessen tiefpoetischer Wirkung auch Hein spricht. Dieses Gemälde, im Besitz der Gemäldegalerie Rudolfinum, Prag, ist frontal gebaut: ein See wird rechts und links von Felsen eingeschlossen und im Hintergrund von einem öden und starren Steinmassiv abgeschlossen. Noch stärker als das Königsseebild zeigt es das poetische Empfinden. Vorne am Uferrand sitzen zwei Gestalten, eine Frau und ein Kind, die, zwar verschwindend klein, sich doch klar vom Wasser abheben. Der Mensch ist auf diesem Bild abgeschlossener gegen die Landschaft, er ist nicht so ohne weiteres ein Teil derselben. Die Landschaft ist die große Natur, von welcher der Mensch aufgesaugt wird. Dieses Bild erinnert uns am meisten an die romantische Zwiespältigkeit zwischen Natur und Mensch. Der empfindsamen Lyrik Stifters ist in Norddeutschland der Hamburger Wasmann am engsten verwandt.

Ein weiteres verloren gegangenes Bild dieser Zeit erwähnt Hein (S. 500): „Herr A. M. Pachinger machte mir in freundlicher Weise Mitteilung, daß sich im Besitze des Kunsthändlerns Herrn W. Strnischtie in Wien ein Originalbild Stifters befinde." Das Bild wurde im Jahre 1895 an einen dem genannten Kunsthändler unbekannten Herrn in Berlin verkauft. Das Bild wird folgendermaßen beschrieben: „... ein Ölbild, voll signiert, darstellend einen kleinen Hochgebirgssee am Fuße eines hohen Felsberges mit senkrecht abfallender Wand im Hintergrunde. Leinwand etwa 30 cm breit; in der Mache des Bildes war deutlich der Einfluß und die Malweise Hansch's zu ersehen."

Wie Stifter selbst über diese seine Entwicklungsstufe dachte, wissen wir. Er ordnete sich da ein, wo auch wir ihm seinen Platz zuweisen. Es ist wieder der Brief an den Freund Handel vom 14. 6. 1837. Es ist von einer Variation des Dachsteins die Rede. „Du wirst schon zufrieden sein müssen", heißt es, „da meine Flügel noch zu kurz sind, nur denke es Dir nicht wieder gar gleich schlecht, sondern stelle es in Gedanken in die Kunstausstellung und lasse es

gegen nur nicht gar bedeutende Notabilitäten nichts verlieren so hast Du ungefähr seinen Wert."

Die Bilder der literarischen Epoche sind eine gute Durchschnittsleistung der Zeit, nicht sentimental genug, um an Gauermann u. ä zu reichen, aus einem gesunden Naturgefühl heraus der Natur in ihrer Gültigkeit verhaftet, auf der anderen Seite den Genremalern der Zeit, vor allem Fischbach, genug verpflichtet, um eine Stelle im Kunstsalon der Zeit einnehmen zu können und den Platz in einigem Abstand zu behaupten. Stifters Farben sind leuchtender als die der Zeitgenossen, die er rühmt.

Die Wirklichkeit und die neue Farbigkeit.

Ein neuer Stilwille bekundet sich, als Stifter nicht mehr die Dinge der Ferne malt, sondern sein Augenmerk wieder auf die Nähe richtet. Ihm, dem die Natur, die Wirklichkeit erste und höchste Forderung war, konnte auf die Dauer die dilettantische, schöne Malerei der Bergseen keine Befriedigung bringen. Er war Maler und suchte nach seiner eigenen Weise sich auszusprechen und zu gestalten. So tat der Künstler wieder einen Blick in die Wirklichkeit. Sie erschloß sich ihm neu in einer einheitlich bezogenen Farbigkeit.

Die zu große Exaktheit von Einzelheiten in den meisten frühen Bildern ließ die Bildeinheit nicht entstehen und verschuldete zumeist den Bruch zwischen den verschiedenen Gründen, sodaß der Eindruck von zwei ineinander geschobenen Bildern entstehen konnte.

Es ist seine eigene Kritik, die Stifter im „Nachsommer" Heinrich in den Mund legt, dessen Landschaftsdarstellungen der erfahrene Freund begutachtet hat. „Die Fernen, die großen Flächen der Schatten und der Lichter an ganzen Bergkörpern und das Zurükgehen und das Hinausweichen des Himmelsgewölbes seien mir nicht gelungen. Man zeigte mir, daß ich nicht nur in den Farben viel zu bestimmt gewesen wäre, daß ich gemalt hätte, was nur mein Bewußtsein an entfernten Stellen gesagt, nicht mein Auge, sondern daß ich auch die Hintergründe zu groß gezeichnet hätte, sie wären meinen Augen groß erschienen, und das hätte ich durch das Hinaufrüken der Linien angeben wollen. Aber durch beides, durch Deutlichkeit der Malerei und durch die Vergrößerung der Fernen, hätte ich die lezteren näher gerükt und ihnen das Großartige benommen, das sie in der Wirklichkeit besäßen."

Es geht also hier um eine Wirklichkeit, nicht um die Einzelwirklichkeit, sondern um die Gesamtwirklichkeit. Es ist eine Verschiebung des Wirklichkeitsbegriffes eingetreten[20]). Früher suchte Stifter eine Stoff- und Dingwirklichkeit, die isolierte äußere Form der Gegenstände. Gegen die Einzelwirklichkeit der Dinge setzt Stifter jetzt eine Gesamtwirklichkeit des Seins. Es geht um die Wesenheit, das ist die eigene innere Größe, die Seele der Land-

schaft. Das wesentlichste Merkmal dieser so gesehenen Landschaft ist die Einheit, die Ganzheit. Das künstlerische Problem dieser geeinten und ausgewogenen Landschaft ist die Einwirkung von Körpern auf andere Körper, ihr Bezogensein aufeinander einerseits und ihr gemeinsames Bezogensein, ihr Hineingetauchtsein in die Luft andererseits, das Atmosphärische. Trotz dieser tiefen Schau bleibt aber erste Forderung das Seiende. Es wird nichts den Dingen Wesensfremdes in sie hineingelegt, es werden der Landschaft weder subjektive Gefühle auferlegt, noch wird diese in den Menschen hineingezogen. Landschaft so sehen ist für Stifter ethisch sittliche Aufgabe, es bedeutete nicht nur eine große Feinfühligkeit, sondern vor allem Läuterung der Seele, die ja der Grund ist, welcher das Bild empfängt und künstlerisch gestaltet. Durch Selbstentäußerung und Erziehung vermag man in das tiefste Sein der Natur allmählich vorzudringen. Selbstentäußerung, weil der Mensch nur Mittel ist, durch ihn die Landschaft sich darstellt, Erziehung, weil eine lange Schulung nötig ist, um die zur Wesenheit gehörende Ordnung in der Natur zu sehen. „Sie (die Schönheit) ist viel inniger in den Linien der Natur vorhanden als man glaubt." Zunächst ist dem Auge die Aufgabe gestellt, das Nacheinander zusammen zu sehen, das scheinbar Zerrissene zu fügen und alles zu schleifen und zu verschmelzen in der umgebenden Atmosphäre. Es kann z. B. in einer Landschaft viele Einzelheiten geben, die nicht wesentlich ihr zugehörig sind und das Auseinanderfallen des Gesamten bewirken.

Kunst ist Aufgabe. Stifter glaubte nicht, wie z. B. Hamann, daß das Bildwerk rein aus dem unbewußt Schöpferischen entsteht, sondern er meinte, daß bei der Vollendung des Kunstwerkes der organisierende Kunstversand, die Bewußtheit, eine große Rolle spielt und steht somit in der Tradition der Goetheschen Klassik. Die Bewußtheit zeigen ja zur Genüge die vielen theoretischen Äußerungen, geht es doch selbst in einzelnen Dichtungen um das Kunstwerk und seine Entstehung und um den schaffenden Künstler.

Die folgenden Bilder zeigen das Bemühen um die neue Erkenntnis und sind ein Vorklang zu den feinen Schöpfungen der Gruppe „Stimmungsraum".

Es mögen Stifters eigene Worte zusammenfassen und abschließen, was wir von der Überwindung der isolierenden Dingwirklichkeit sagten. „Eustach rieth mir, eine Glastafel mit Canadabalsam zu überziehen, wodurch sie etwas rauher würde, so daß Farben auf ihr haften, ohne daß sie die Durchsichtigkeit verlöre, und durch diese Tafel Fernen, mit den an sie grenzenden näheren Gegenständen mittelst eines Pinsels zu zeichnen, und ich würde sehen, wie klein sich die größten und ausgedehntesten entfernten Berge darstellten, und wie groß das zunächst liegende Kleine würde. Dieses Verfahren aber empfehle er nur, damit man zur Überzeugung der Verhältnisse komme und einen Maßstab gewinne, nicht aber, daß man dadurch künstlerische Aufnahmen von Landschaften

mache, weil durch einen solchen Vorgang die künstlerische Freiheit und Leichtigkeit verloren würde, welche in Bezug auf Darstellung das Wesen und das Herz der Kunst sei. Das Auge soll nur geübt und unterrichtet werden, die Seele müsse schaffen, das Auge soll ihr dienen. In Hinsicht der Farbgebung der Fernen rieth er mir, dort, wo ich einen Zweifel hätte, ob ich etwas sähe oder nur wisse, es lieber nicht anzugeben und überhaupt in der Farbe lieber unbestimmter, als bestimmter zu sein, weil dadurch die Gegenstände an Großartigkeit gewinnen. Sie werden durch die Unbestimmtheit ferner und durch Dieses allein größer. Durch Linien des Zeichenstiftes auf dem kleinen Papiere oder der kleinen Leinwand könne man nichts groß machen. Durch Verdeutlichung werden die Körper näher gerükt und verkleinert. Wenn überhaupt ein Fehler gegen die Genauigkeit gemacht werden müsse — und kein Mensch könne Dinge, namentlich Landschaften, in ihrer völligen Wesenheit geben —, so sei es besser, die Gegenstände großartiger und übersichtlicher zu geben, als in zu viele einzelne Merkmale zerstreut. Das Erste sei das Künstlerischere und Wirksamere." (VII, 32.)

Und so heißt es dann zum Schluß: „Durch das Urtheil meiner Freunde wurde mir der Verstand plözlich geöffnet, daß ich das, was mir bisher immer als wesenlos erschienen war, betrachten und kennen lernen müsse. Durch Luft, Licht, Dünste, Wolken, durch nahestehende andere Körper gewinnen die Gegenstände ein anderes Aussehen." (VII, 33.)

In der Albertina befindet sich die Federzeichnung „Laufen". Das Blatt hat eine mittlere Längs- und Querteilung durch weiche Bleistiftstriche. Es liegt die Vermutung einer Hilfszeichnung für ein größeres Ölbild nahe. Durch die Art der Zeichnung ist eine Datierung ziemlich unsicher, da die Gebäude und Uferränder durch Linealstriche gegeben sind, also völligste Isolierung betonen. Nur die Berge sind leicht mit rieseligen Strichen in ihren Umrissen angegeben. Wie sicher gezeichnet ist dagegen der Berg des Alt-Ausseer Blattes. Entscheidend für die Festlegung ist die Notiz auf der Rückseite: „Abendröthe, blos die höchsten Baumwipfel ein zartes Licht, der üb(ri)ge Berg samt der Kapelle und den Gebäuden in violett duftigen Schat(ten) die hinteren Gebirge im Abendlichte glänzend. Lauter Schindeldäch(er) nur der Kirchthurm roth."

Durch diese geplante Duftigkeit gehört das Blatt zu den Bildern von 1839. Vor allem ist die Erwähnung von „violett" ein Merkmal für die Zeit der Wiener Häuser- und Gärten-Bilder und zeigt das impressionistisch flimmernde Sehen. Die Aufgabe, die Stifter sich stellt, ist eine malerische.

Im Besitz der Adalbert Stifter-Gesellschaft befindet sich die „Aussicht aus Stifters Wohnung auf der Landstraße", „Blick auf Vorstadthäuser und -dächer". Die Benennung „Aussicht aus Stifters Wohnung auf der Landstraße" ist falsch, denn aus seiner Wohnung konnte Stifter den gemalten Blick nicht haben. Ist er nun der festen Komposition zuliebe willkürlich verfahren mit dem Gewirr der

Dächer? Das ist nicht anzunehmen. Was Stifter gemalt hat, ist allgemeine„ sich oft wiederholende Wirklichkeit. In den „Feldblumen" beschreibt Stifter die gleiche Situation [21]). Das Motivische ist nicht verwunderlich. Wir begegnen in dieser Zeit öfter Ausblicken auf Dächer bei Blechen, Wasmann, Cl. Dahl und später bei Menzel, C. D, Friedrich und wenn man will bei Spitzweg. Am engsten ist das Bild Blechens „Berliner Häuser und Gärten" mit Stifter verwandt [22]). Beide Gemälde zeigen in der Komposition eine ähnliche Bildfestigung durch Horizontale und schräggeführte Linien. Bei Stifter macht das perspektivisch unmögliche Haus, das als Abschluß in der Mitte des Bildes alle Blicke auffängt, stutzig. Die Maltechnik verrät die neue Einstellung. Die Farbfläche ist nicht geschlossen angelegt, sondern aus vielen Farbfleckchen zusammengesetzt. Die Pinselführung, die in kleinen, kurzen Strichen eine Farbe gegen die andere setzt, wird sichtbar und zeigt vereinzelt eine etwas wirbelige Strichführung. Noch weiter ist die Auflockerung in der linken Häuserflucht. Hier ist die Farbe sehr locker und duftig aufgetragen, eine impressionistische Farbillusion. In dem Gesamthäuserblock ist die Farbe noch schwer.

Das andere Bild, „Blick über Wiener Vorstadthäuser und Gärten", besitzt die Gemäldegalerie des 19. Jahrhunderts im Oberen Belvedere in Wien. In einem Durchgangsraum ist es an bescheidenem Platze zwischen zwei Bildern von C. D. Friedrich aufgehängt [23]). Das Belvedere-Bild zeigt keinen wesentlichen Unterschied zu dem früheren Häuserbild. Die malerische Auflockerung ist weiter fortgeschritten, bezeichnet das rechte Haus doch nur noch ein Rieseln der Farbe, die im Giebel der Hauswand ansetzt, sich dann wie ein Sprühregen nach unten verteilt und auf die Straße übergreift und alles unscharf macht. So stark impressionistisch aufgelockert ist die Farbe, daß sich die Grenze zwischen Haus und Straße völlig verwischt, selbst der Zaun läuft unbestimmt als eine flüchtige Farbangabe dahin. Die Form ist wirklich aufgelöst in Farbe und Licht. Auch das Laubwerk ist sehr lebendig, während es auf dem Albertina-Bild massiv und dick aufgetragen vor dem duftigeren Häusermeer stand. Auch zu dem Bild des Belvedere kann ein Bild Blechens zum Vergleich herangezogen werden, ebenso „Häuser und Gärten" bezeichnet [24]). Beide Stifter-Bilder zeigen ein reifes Können und sind in ihrer Farb- und Lichtkraft erstaunlich früh.

Für eine der drei Fassungen „Ruine Wittinghausen" liegt das Jahr 1839 fest. Das Bild, im Besitz des Ober-Magistratsrates Dr. Otto Lorenz, trägt auf der Rückseite folgende Widmung: „Dr. Antonio Mugerauer. Est Thoma, olim Wittinghausen, nunc ruinis distractis monumentum adhuc restat nostrae juventatis laete ibi peractae et fraterni amoris, qui non prius cesset quam illi testes muri cinerei, quorum sumus memores. Pietas tibi imaginem offert — ne sis quando immemor temporis ejus hominumque participum. — Viennae, Augusti die 26ta 1839. Ad. Stifter." Im Jahre 1839 hat

also Stifter seinem Studienfreund Anton Mugerauer das Bild zur Erinnerung an die gemeinsam verlebten Friedberger Ferientage geschenkt. Von den drei Fassungen ist diese am wenigsten charakteristisch. Es ist in der Darstellung anekdotisch. In detaillierender Art ist ein großer Vordergrund gemalt, steiniger Boden, aus dem links im Bild zwei spröde Tannen wachsen und rechts ein Laubbaum, dessen Krone vor dem wolkenlosen Himmel steht. Im Verhältnis viel zu klein, sind im Vordergrund dicht zusammen eine Frau und drei Gemsen zu sehen, ein Motiv aus den klassischen Landschaftsdarstellungen der römischen Campagna. Stifter hatte eine besondere Vorliebe für Claude Lorrain (XIX, 203; XIV, 165,9). Auf dem Berge steht die Ruine, starke Horizontale und Vertikale bauen sie. Glatte Flächen geben die Farbwerte an. Die Burg ist zwar als Kubus empfunden, ist aber im Ganzen glatt und nicht von der Kraft des kleinen Ölbildes im Linzer Museum. Trotz der Datierung von 1839 kann das Bild auch früher entstanden sein, es gehört in die Reihe der gelungenen literarischen Bilder und entbehrt in dieser Einordnung nicht seines Reizes.

Das Jahr 1840 zeigt Bilder allerfeinsten Naturverständnisses. Die Liebe, welche Stifter zu dem Kleinen und Unbedeutenden in seinen Dichtungen bekundet (im Vorwort zu den „Bunten Steinen" von Stifter formuliert), läßt ihn auch als Maler die kleinen Naturausschnitte liebevoll festhalten. Über den Umfang des künstlerischen Vorwurfes hat Stifter oft genug seine Meinung eindeutig bekannt. Nur der unbedeutende Künstler hat es nötig durch die Mächtigkeit und Großartigkeit des Dargestellten zu wirken, wahre Kunst vermag selbst aus dem unbedeutendsten und kleinsten Ding ein Kunstwerk zu schaffen. Nicht was man gestalte, sondern wie man es gestalte, entscheide [25]).

Hierhin gehört zuerst eine Zeichnung „Drei Hütten", welche in der Mitte unten gezeichnet ist: „14. 1. 1840 Stifter."

Eine unvollendete Felsenstudie zeichnete Stifter mit der Notiz: „vom Hirschensprung im Höllenthale. 9/9 1840. Stifter". Es war ein eigenes Schicksal Stifters, daß seine Werke, je mehr er sie überarbeitete, an Frische verloren und meist nicht vollendet wurden. Es ist daher nur allzu verständlich, daß Stifter die Bedeutung der Skizze über das fertige Kunstwerk stellt, soweit nicht ganz große Künstlerschaft das Bild vollende.

Die Skizze von 1840 zeigt das Bemühen, die ganze Stofflichkeit zu fassen. Stifter sieht den Felsen in seinen großen Lagerungen und Brüchen. Der Farbauftrag ist breit geworden, die Pinselführung ist flüchtig und schnell, sie geht zusammenhängend den großen Formen nach. Im unteren Bild werden noch die breiten Striche der Untermalung sichtbar.

Um dieselbe Zeit wird auch die „Felsenstudie mit Baumschlag" entstanden sein. Der gleiche, breit hingesetzte Farbauftrag, die gleiche sossig braune Farbe, die hier durch das satte Grün des

Baumschlags einen feinen Kontrast erfährt. Auch wird die Form in ihrer Unbestimmtheit und Größe belassen, ohne scharfe Konturen. Es wird noch großzügiger gesehen als in der Skizze vom Hirschensprung. Es sind breit hingesetzte Farbflecken, selbst die Äste der Tannen sind wie ein zufälliges Ausfahren der Farbe.

In ihrer feinen abgetönten Farbigkeit sind diese Bilder mit Cézanne oder dem frühen Corot zu vergleichen. Ein noch feinerer Vergleich bietet sich uns in dem Ausschnitt von Dürers Steinbild in der Bremer Kunsthalle an. Gegenüber der machtvollen Kraft Stifters erscheint das Dürer-Bild blaß. Stifter drückt die plötzliche Sprenggewalt, den frischen Bruch des Steines in der sehr wirksamen Komposition aus. Er zeigt nicht die geschlossene Komposition in Form eines Hufeisens oder einer Mulde, er gibt nur die abfallende Schräge, links kommt das Steinmassiv auf uns zu. Das ist immerhin ein kühner Griff, ebenso wie der Tannenbestand auf diesem Hügel, der nämlich nur in der einen Tanne ein starkes Gewicht bekommt, nur sie stößt in den Raum vor.

Vor dem Hauptwerk Stifters, der „Idealen Landschaft", sind zwei motivisch ähnliche Bilder entstanden; die „Teufelsmauer bei Kienberg" ist das eine (Linzer Museum), „Partie an der Teufelsmauer" das andere, dessen Besitzer nicht bekannt ist. Beide Bilder gehören zeitlich und stilistisch zusammen und sind zwischen die Häuserbilder von 1839 und die „Ideale Landschaft" einzuordnen. Die Nähe zu dem letzteren Bild ist leicht ersichtlich, die Beziehung zu den ersteren ist in der Farbgebung der rechten, zurückgehenden Mauerpartie gegeben, deren farbige Dunstigkeit an die impressionistische Farbauflösung jener erinnert. Im übrigen ist die Farbe allerdings fast grau in grau und punktartig trocken gegeben, was durch das Motivische mitbedingt ist. Durch diese Punkttechnik bekommt das Bild etwas Flimmerndes. Eine Duftigkeit liegt über dem Ganzen und ist künstlerisch reizvoll.

DICHTUNG UND MALEREI.

Der Stimmungsraum.

Der Maler Stifter hatte seine Aufgabe klar erkannt. Er wollte die wesenhafte Einheit der Landschaft darstellen. In diesem Sinne ist die kommende Zeit eine Weiterentwicklung, aber eine so entscheidende und in die Tiefe gehende, daß das Werk der vierziger Jahre eine künstlerische Kraft besitzt, wie kaum die eines österreichischen Malers im 19. Jahrhundert.

Es ist das Jahr 1841, in dem Stifter seine ungarische Reise macht, die ihn auf der Donau bis Peterwardein führt. Diese Reise ließ das bisher Erkannte Erlebnis werden. Landschaft, nicht als leuchtende Vielheit, sondern als stimmungsmäßige, räumliche und

farbige Einheit bot sich ihm in dem weithingestreckten Land der ungarischen Steppe dar. (In der Dichtung findet sich der Niederschlag dieses Erlebnisses in „Abdias“ und „Brigitta“ [26]).) Daß Stifters Seele sehr bereit war, die Weite und die hindämmernde Flachlandschaft aufzunehmen, bezeugt seine frühe Liebe zu den Holländern, vor allem zu Aert van der Neer.

Wie sehr diese Reise sich in den natürlichen Entwicklungsgang des Malers einfügt, zeigt das Bild „Ideale Landschaft“. Es ist das größte und wuchtigste Bild Stifters und war von ihm als „eine Felsparthie (Composition)“ auf der Jahresausstellung der kaiserlichen Akademie der Bildenden Künste zu St. Anna in Wien 1842 ausgestellt. Am 20. August 1841 schreibt Stifter an Amalie: „Mein großes Bild ist bedeutend vorgerükt und beinahe schon so viel als verkauft.“ Heckenast, der Verleger Stifters, von dessen vorhergehendem Besuch bei dem Maler und Dichter die Rede ist, kaufte das Bild und überließ es dem Pester Kunstverein für die Ausstellung am 15. März 1842.

Dieses Bild ist zwar noch vor der ungarischen Reise entstanden; es zeigt aber das Neue, das vorher noch nicht da war und nur angestrebt war, das, was wir mit dem Namen „Stimmungsraum“ belegen. Es ist die atmosphärische Einheit des Bildes, der Raum, in den jeder Berg und Stein, das Wasser und Jedes eingebunden ist [27]). Die Dinge lösen sich nicht heraus, hart in ihren Umrissen und abhebbar von dem übrigen Bild, sie verschmelzen in und mit der Luft in einer Stimmung. Sie gelten nicht mehr in ihrer Dinglichkeit, sondern werden Stimmungsträger [28]). Wir haben in den frühen Werken oft die eigentümliche Flächigkeit festgestellt. Die „Ideale Landschaft“ ist ineinander gebaut und nicht mehr schichtig. Als passendster Vergleich sei das nur vier Jahre frühere Bild „Königssee mit Watzmann“ angeführt. Die einzelnen Zonen dieses Bildes lassen sich ohne Schwierigkeit voneinander abheben, sie bilden für sich eine eigene Raumschicht, schon Raum, aber zerlegbar. Anders ist es bei dem Felsenbild von 1841. Es spricht nur der Gesamtraum, eine Trennungslinie läßt sich nicht ziehen. Wir sind einer Bewegung unterworfen, die sich gleichsam im Raum schließt. Im Königsseebild führt die Bewegung an den Bergen vorbei, aus dem Bild heraus. Die Beziehung zwischen Bild und Beschauer ist eine viel engere geworden. Es sei die Komposition des Bildes veranschaulicht. Die Bewegung führt vor allem zwischen den Bergen in die Tiefe, in einem Kreis nach links, um den freistehenden Fels herum. Ein größerer Kreisbogen, der weiter nach rechts von dem blassen Bergrücken im Hintergrund gebildet wird, durchschneidet diesen Kreis; im Vordergrund geht eine kreisförmige Bewegung in der senkrechten Ebene von dem im Wasser liegenden Felsblock aus, im Wasserfall weiter und mit dem aufspritzenden Gischt wieder nach oben. Diese ganzen kreisenden Bewegungen haben ihren Ruhepunkt in dem kleinen Kreis, um den die Berge gruppiert sind. Also ein abgeschlossener, in sich ruhender Raum ist es, voller Spannungen und

Beziehungen. Bezeichnend ist, daß auf diesem Bild kein Schlupfloch den Weg in die Ferne freigibt. Es sei an das Wort Stifters erinnert: „Die Linien, welche Bewegung verursachten, in welcher Bewegung doch wieder eine Ruhe herrsche, und Ruhe und Bewegung sei die Bedingung eines jeden Kunstwerkes." Farblich ist dieses großartige Stifter-Bild sehr fein nuanciert und ausgewogen, es herrscht Braun vor. Dem atmosphärischen Wert des Bildes entspricht die malerisch tonige Farbbehandlung[29]).

Der Akademie-Maler Erich Perkmann, dem die Bilder Stifters zur Restaurierung anvertraut sind, machte mich freundlicherweise darauf aufmerksam, daß er ein Bild des Malers Gauermann zur Reinigung gehabt habe, welches drei Jahre vor Stifters Bild entstanden, ebenfalls eine geschlossene Bergkomposition mit Wasserfall darstellt und in der Farbbehandlung Stifter sehr ähnlich sei. Leider ist das Bild verschickt und nicht mehr auffindbar.

Stifter hatte den atmosphärischen Stimmungsraum für seine Kunst erobert, als er den leeren Raum als solchen erlebte in der ungarischen Pußta.

Die „Landschaft aus der niederösterreichisch-ungarischen Grenze" war bisher als „Leithagebirge" bekannt. Man bringt dieses Bild neuerdings nicht zu Unrecht mit der ungarischen Reise zusammen. Stifter schreibt am 28. August 1841 an seine Gattin über diese Reise: „... wenn es schön ist, werde ich manches vom Schiffe aus schnell mit Bleistift skizzieren. Vielleicht nehme ich auch Malergeräthe mit, und mahle dem Bruder sein Häuschen samt Umgebung. Überhaupt hoffe ich, daß mich diese Reise auslüften und auffrischen wird, und daß es dann wieder mit leichter freier Seele in das Reich der Kunst hineingeht." Wenn wir auch eine wirklich gesehene Landschaft annehmen können, so besteht doch die Frage, was aus dieser Landschaft geworden ist. Die Dinge treten völlig zurück. Das Dominierende ist das Licht, gegen das sich im Vordergrund der Baumstumpf abhebt. Dieser scheint nur den Lichtraum deutlicher zu machen. Weit gespannter Himmel, weit hinausreichendes Land ist das, was den Raum in unendliche Dimensionen weitet. Die Tiefe ist etwas, was Stifter immer wieder an Bildern rühmt und für unerläßlich hält. An einem Bild Richard Zimmermanns lobt er: „In Leichtigkeit sanfter Beweglichkeit und wolkengemäßem Leben geht die Wölbung in einförmig anmuthiger Stimmung nach rükwärts in große Fernen, während in der Neuzeit gar oft von bedeutenden Meistern der Himmel nicht hinaus, sondern nur herab geht ...".

Stifter unterstreicht diese Absicht durch einen tiefen Horizont, der nur in der rechten Bildhälfte in der angedeuteten Trennungslinie zwei Zonen erkennen läßt. Die Aufhebung der Grenze zwischen Erde und Himmel betont auch Matzke für die Dichtung. Der rechte Bildrand ist blaß geblieben, die Hauptkraft des Bildes liegt im Raum, in dem das Licht aus dunklen Wolken hervorbricht und Himmel und Erde in ein gemeinsames Leuchten versetzt, das

den Raum zusammenschließt. Die Wirklichkeit verdämmert. Der Mensch wird in diesem Raum wesenlos. Die beiden Rückenfiguren im Bild haben eher einen Bezug zur Unendlichkeit des Raumes als zur Wirklichkeit der Landschaft. In der Farbe wird die Spannung im Raum unterstrichen. Die braunen Töne sind licht, aber durch die ungeheure Lichtvision im Raum gebrochen. Die dunkle Wolkenwand steht als wirkungsvoller Kontrast zu der übrigen Helligkeit im Raum.

In die gleiche Entwicklungsstufe gehören die beiden Bilder „Landschaft mit Hütten bei aufgehendem Mond" und „Partie aus den Donauauen. Im Hintergrunde aufsteigendes Gewitter." Beide Bilder sind wahrscheinlich aus dem Jahre 1841. Der Katalog der Albertina weist darauf hin, daß ungarische Motive zugrundeliegen dürften. Aber bestimmte Vorbilder können wir kaum annehmen. Wir dürfen nicht unterschätzen, daß seit dem Ende des 18. Jahrhunderts Europa sich dem Einfluß Englands nicht entziehen konnte. Turner hatte die starre Form, die Claude Lorrain einst prägte, überwunden. Für ihn war das Licht, die Stimmung, der Luftton Aufgabe geworden [30]). In den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts gab es von William Hogarth mehrere Sammlungen von Reproduktionen im Buchhandel. Es ist möglich, daß auch Heckenast eine Ausgabe beabsichtigte, denn Stifter schreibt seinem Verleger: „Wegen der Hogarth'schen Sammlung werde ich die Leute vom Fach aufmerksam machen." Auch in der Dichtung erfreuten sich die stimmungsvollen Landschaftsberichte Bulvers in Europa besonderer Beliebtheit. Auf Stifters Novellendichtung („Abdias" und „Brigitta") haben Coopers Schilderungen der nordamerikanischen Prärie Einfluß ausgeübt. Wenn diese Einflüsse auf Stifter auch nicht übersteigert werden können, so dürften sie, bei seiner Kenntnis der Tagesliteratur und all dem was die Gesellschaft seiner Zeit interessierte, ebenso wie die holländischen Einflüsse, mitgewirkt haben.

Das Bild „Landschaft mit Hütten bei aufgehendem Mond" ist eine reine Stimmungslandschaft, in der nur das blendende Licht des aufgehenden Mondes den Raum in eine verklärende Helligkeit setzt. Nicht die Hütten bestimmen das Bild, sondern das lichterfüllte Himmelsgewölbe in das die Hütten wie dunkle Schemen hineinragen. Diese sind nur Mittel, das dämmernde empfangende Sein der Erde auszudrücken. Die Wirklichkeit selbst, das Land ruht, während die Gewalt des Lichtes den Raum überwölbt und schließt. Die Farben sind in dem bräunlich matten Galerieton der Holländer vorgetragen, vor allem Ruysdaels, den Stifter immer als vorbildlich anerkannte. Stifter erreicht im Licht eine größere raumbildende Kraft und spannt durch die Dunstigkeit und den „dämmernden Schleier" den Himmel weiter hinaus.

Die „Partie aus den Donauauen. Im Hintergrunde aufsteigendes Gewitter" zeigt ein anderes Phänomen des Lichtes im Raum, das Heraufziehen eines Gewitters, das als schwarze Düsterheit langsam die Himmelskugel erfüllt, während ein magisches Licht noch

das Haus und die nähere Landschaft erhellt. Die Stimmung im Bild geht nicht vom Maler und somit vom Betrachter aus, sie vollzieht sich im Raum; das hell erleuchtete Haus nimmt keinen Anteil daran, seine Rauchfahne steigt friedlich dem heraufziehenden Unwetter entgegen. Es bleibt der Ort menschlicher Wohnlichkeit, den auch die Dichtungen in den vereinzelt liegenden Häusern oder Meilern mit aufsteigendem Rauch schildern. Auch den Menschen geht diese Bewegung im Raum nicht an; die beiden Gestalten gehen ruhig ihrer Behausung entgegen. In der Dichtung hingegen wird das Gewitter oft symbolhaft [31]). Das Bild ist unvollendet und zeigt Stifters Maltechnik. Er sparte den Raum für die Figuren im Bild aus, was bei der mehrfach dick aufgetragenen Ölschicht besonders auffällt.

Die „Mondlandschaft" aus dem Besitz A. R. Heins, heute Stifter-Gesellschaft, ist motivisch noch einfacher geworden. Eine nächtliche Mondstimmung hüllt die Gegenstände ein. Am Himmel ballen sich die Wolken zusammen. Das Ufergebüsch ist unbestimmt beleuchtet und verwaschen gemalt, es stößt weit in den Raum hinein. Die rechte Bildpartie ist in flüchtigen Konturstrichen nur angedeutet.

Stifter greift zu kühnem Farbauftrag, um die Wirkung des zusammengeballten Wolkenwirbels, durch den das Licht herausbricht, auszudrücken. Dick ist die Farbe in wirbeliger Strichführung hingesetzt. Das Ganze scheint mit dynamischer Gewalt geknäult und in sich bewegt zu sein. In der Wirkung wird die Verflechtung noch unterstrichen durch das Zusammenspiel der Farben Rot und Graublau, von denen das letztere wuchtig und schwer ist. Die Landschaft selbst verdämmert in dumpfen, verschwimmenden Tönen.

Gleiche Mächtigkeit des Farbauftrags und der Bewegung finden wir später in den Landschaften Schirmers wieder. Auch bei diesem wird die Farbe mit in den Wirbel hineingezogen.

In der reichen Gemäldesammlung des Stiftes St. Florian hängt die „Windmühle im Mondlicht". Es ist ein friedliches holländisches Motiv. Die Komposition ist äußerst einfach, aber recht wirkungsvoll. Es ist nichts angestrebt als der Stimmungsgehalt einer endlos hindämmernden Ruhe. Das Bild mit seiner weichen Sentimentalität gehört als letztes in die Reihe der raumschaffenden Bilder, deren Hauptgehalt die Stimmung ist, die den Raum bannt. Leider ist das Bild stark nachgedunkelt und grau und eintönig. Stifter spricht in seinen Dichtungen auch über die Maltechnik, um ja nichts der Dichtung vorzuenthalten, was ihn beschäftigt, auch wenn es zum engsten Bereich der Malerei gehört. Die Maler Roderer („Nachkommenschaften") und Roland („Nachsommer") sind bemüht, mit langen Pinseln aus einer gewissen Entfernung heraus zu malen. Im Gesamtwerk mag diese Malweise am ehesten für die letzten Bilder gelten. Stifter sagt auch, daß man ein Bild nicht aus der Nähe betrachten dürfe, sondern es von sich fortstellen müsse; das Einzelne dürfe nicht so gemalt sein, daß es der genauesten Betrachtung standhalte, sondern es müsse im Ganzen seine Einordnung erfahren. Im Nachsommer

gilt das für die alten Meister, welche der kunstliebende Freiherr besitzt. Das ist der Grund, warum beim Schaffensvorgang der Abstand vom Werk verlangt wird. Das vorliegende Mondbild scheint mit einem langen, harten Pinsel gemalt und mit recht trockener Farbe aufgetragen zu sein. Dadurch ist eine punktartige Malerei, wie auf den „Teufelsmauer"-Bildern, erreicht.

Zu dieser Gruppe gehören noch Bilder, die in der Konzeption und teilweise in der Ausführung Stifter eigen sind. „Strasserau bei Linz" ist das schönste der Reihe, zeigt aber in der oberflächlichen und virtuosen Malarbeit, z. B. in dem Baumstamm rechts, daß eine andere Hand als diejenige Stifters dafür verantwortlich ist.

„Mondnacht in der Au" ist motivisch ähnlich. Es läßt sich auf diesem wie dem vorigen Bild genau die Linie feststellen, von wo ab der Maler Blumauer das Bild fertiggemalt hat. Es ist die Horizontlinie.

„Der hohe Stauffen bei Salzburg" ist ebenfalls kein echtes Stifter Bild.

Über die Frage der Echtheit hat Otto Jungmair Untersuchungen angestellt. Er hat die fremde als „flockig" und „wollig" charakterisierte Malart Blumauers erkannt. Einen Hinweis gibt Stifter selbst, der in Bezug auf ein Bild Stademanns rügt, daß die Zeichnung durch starke Drucker und Flocken verwischt werde. Diese Kritik wundert uns einigermaßen, hat doch Stifter selbst oft eine größere Weichheit erzielt durch Verwischen mit dem Daumen, ohne allerdings flockig zu werden.

Diese und die völlig unechten Stifter Bilder sind nicht genauer behandelt, da sie auf den ersten Blick die Nicht-Urheberschaft Stifters verraten. Über das Bild „Schloß im Böhmerwald" und die Tuschzeichnung „Ruine Schauenburg bei Eferding" liegt kein endgültiger Schluß vor, aber auch sie sind nicht echt. Eine umfassende Untersuchung dieser Fragen, gestützt auf maltechnische Versuche, ist von dem Restaurator der Stifter Bilder zu erwarten. Ein wichtiges Argument für die Nichtechtheit ist die Tatsache, daß bei den von Blumauer gemalten Bildern die von Stifter benutzte braune Farbe als Untermalung fehlt.

Mit der gewollten Effekthascherei, den versteckten Pikanterien entsprechen obige Bilder nicht dem Wesen Stifters, das sich auch in seinem Malwerk nicht verleugnet. Noch viel weniger gehören die völlig sentimentalen, in Blau dämmernden Mondnächte der Atterseelandschaften der Hand Stifters an.

Im Werk Stifters gibt es drei Wolkenstudien, deren zeitliche Festlegung schon viel Kopfzerbrechen gemacht hat. Es sind: „Wolkenstudie. Halb heiter", „Wolkenstudie. Bevölkter Himmel", „Wolkenstudie. Halbheiterer Himmel". Von fremder Hand haben zwei der Bilder nachträglich falsche Beschriftungen bekommen und

zwar das erste: „Ad. Stifter 1861", das zweite „Zu Kirschlag 1861". Das Datum 1861 ist für die vorliegenden Bilder nicht haltbar. Obwohl Stifter in späteren Jahren — vor Herbst 1865 ist ein Aufenthalt in Kirschlag kaum anzunehmen und nicht nachweisbar — von Kirschlag aus viel über die Beobachtung der Wolkenbilder geschrieben hat, ist das Datum auch aus maltechnischen Gründen zu spät. Der Katalog der Albertina nimmt das Jahr 1839 an; dieser Zeitpunkt hingegen scheint zu früh zu sein. Die Bilder hängen eher mit jener Gruppe zusammen, die unter dem Namen Stimmungsraum zusammengefaßt sind. In ihnen ist das Lichtproblem das wichtigste, das sich natürlich vor allem im Bereich der Wolken abspielt. Die Dynamik des Lichtes ist die gewaltige Spannung im Raum.

Die Schilderung im „Condor" stimmt auch damit überein, daß Stifter in dieser Zeit ganz von dem Raum absah und nur den Ausdruckswert der Wolken bannte. Noch etwas anderes dürfte als ein Argument für den Anfang der vierziger Jahre als Entstehungszeit gelten. Bei genauerem Zusehen findet man ganz am unteren Rand des Bildes „Wolkenstudie. Halb heiter" eine verschwommene Jahreszahl. Nach Vergleich mit Zahlen der datierten Bilder läßt sich deutlich „184" erkennen. Die letzte Zahl ist unleserlich. Ob das eine von Stifter ursprüngliche Datierung ist, kann nur angenommen werden Sie erscheint jedoch ursprünglich, da eine spätere Überarbeitung und neuer Farbauftrag das Ganze verwischt haben. Der Hinweis Emmerich Kanzonis, daß Stifter in den vierziger Jahren immer wieder Luftstimmungen beobachtet und auf die Leinwand zu bannen gesucht habe, kann ebenfalls hier angeführt werden. Die Maltechnik der Bilder ist die der frühen vierziger Jahre. Der schwere Farbauftrag des halbheiteren Wolkenbildes (Kat. Nr. 35) gleicht der unvollendeten Mondlandschaft (Kat. Nr. 33). Auch die beiden anderen Studien sind den Himmeln der übrigen Mondlandschaften sehr ähnlich.

Ein Blick in die Malerei der Zeit zeigt, daß Wolken- und Lichtstudien nicht selten sind. Es sei an die feinen atmosphärischen Wolkenhimmel des Norwegers C. Dahl erinnert, in Ton und Stimmungswerten Stifter verwandt, an die vielen Wolkenstudien seines Schülers C. G. Carus, dessen theoretische Anschauungen sich vielfach mit Stifter decken. Etwas später sind es Menzel, Spitzweg, Mevius und August Piepenhagen. Das Lob der drei letztgenannten Maler ist vielfach, sagt Stifter doch von Piepenhagen überschätzend, daß seine „einfachen, großartigen, ruhigen, durch keine Blendungsstellen wirkenden Gebilde" Ruysdael und Van der Neer glichen[32]). Nahe verwandt ist vor allem aber auch Blechen, von dessen Tätigkeit Stifter kaum Näheres wissen konnte.

Die Welt des Böhmerwaldes und ihre Wirklichkeit.

Das malerische Werk Stifters wird immer spärlicher. Der Dichter, froh sein tägliches Leben fristen zu können, schreibt täglich

ehe er zu malen anfängt (VII, 84; 108). Am 24. Januar 1842 klagt er, „damit mir dann einige Zeit übrig bliebe, um meine Bilder für die Austellung zurechte zu richten, zu der sie bis 15. März eingereicht werden müssen". Stifter fühlt sich immer noch als Landschaftsmaler. Er selbst mag zu diesem Zeitpunkt nur äußere Gründe für die veränderte künstlerische Tätigkeit gelten lassen. Er stellt es wie einen Druck dar, der auf ihm laste, daß er nicht malen kann. Der Brief vom 8. 12. 1843 an Heckenast beklagt, daß er „sonst gar nichts vornahm (als die Studien, d.Verf.), ja sogar alle bestellte Malerei liegen ließ". Noch am 29. Oktober 1844 reicht der schon berühmt gewordene Dichter ein „Gesuch um Aufnahme in den Witwen- und Waisenpensionsfond bildender Künstler in Wien" ein, in welchem er ganz nebenher sagt: „In lezterer Zeit hat der Gefertigte zwar einige kleine Versuche in der Schriftstellerei gemacht ...", und welches er mit „Adalbert Stifter, Landschaftsmaler" unterschreibt. Aus diesen Jahren ist uns nichts Bestimmtes bekannt. Wir können uns bei der Annahme einer Ruhepause, außer auf die obigen Briefstellen noch auf eine Stelle in dem genannten Gesuch beziehen, in dem es heißt: „Auch wird derselbe ein Bild, worüber er von übermorgen an verfügen kann zur Einsicht des löblichen Vereins stellen ...".

Erst aus dem Jahr 1845 sind Zeichnungen vorhanden. In diesem Jahr reiste Stifter in seine Heimat. Hier ging er in den Ferientagen wieder seiner Lieblingsbeschäftigung nach, er zeichnete. Ein reineres und innigeres Naturverhältnis umfing den Suchenden in der Heimatwelt. Mit stets gleicher Kraft und Innigkeit bot sich ihm die Natur des Böhmerwaldes an und nahm ihn als ein Eigenes auf. Im Jahre 1867 wird ein Brief Stifters zu einem Lebensbekenntnis für diese Unmittelbarkeit des Verhältnisses. Es ist der bayrische Wald und der Kirschlag-Berg, den Stifter nennt, weil in den späten Jahren diese Gegenden seinem siechen Leben neue Kraft geben sollten. Was von ihnen gilt, gilt in weit tieferer und seinsmäßigerer Art zwei Jahrzehnte früher vom Böhmerwald. „Ich habe mir das Denken angewöhnt", schreibt er, „und kann es mir jezt nicht mehr abgewöhnen ::: nur bei Spaziergängen in einer erhabenen Natur ... denke ich weniger, und meine Einbildungskraft wirkt mehr empfangend, da sie die Größe, die sie umgibt, mit einer Art Wonnegefühl aufnimmt." (Am 8. 2. 1867 an den Freiherrn Adolf von Kriegs-Au. XXII, 101.)

In der „Gutwasserkapelle bei Oberplan" schlägt uns ein Heimatton entgegen, warm und vertraulich. Es ist die gleiche Zartheit, mit welcher der Jugendliche die Wegsäule bei Kremsmünster einst zeichnete. Die Sicherheit der Zeichnung hat zugenommen, der Strich ist weicher, sodaß er im Schatten laviert. Der Erdboden ist kribbelig und nur angedeutet gezeichnet. Auch der Baumschlag zeigt eine flüchtig fahrige Strichführung mit Häkchen und Zickzackstrichen.

Ebenfalls mit Blei gezeichnet ist die „Studie einer umgestürzten Baumwurzel" aus dem Jahr 1845. Die mit einem breiten Stift ange-

legte Studie ist nicht qualitätvoll. Der weiche Stift, der eine zügige Zeichnung fordert, versagt in nur parallel laufenden, gleichmäßig kurzen Strichen.

In der zweiten Hälfte der vierziger Jahre galt die Hauptsorge Stifters, wie die ausgedehnte Korrespondenz mit Heckenast zeigt, den Vignetten zu seinen Werken. Geiger hatte ein Bild für Heckenasts Zeitschrift „Iris" gezeichnet, das Stifter zwar lobte, aber für das Titelblatt nicht geeignet genug hielt. Er machte Vorschläge und führte selbst einen Entwurf aus, den Heckenast aber nicht als Vignette für die „Iris" 1847 wählte, sondern eine neue Zeichnung Geigers, den Waldgänger darstellend, verwendete. (XVII, 167; 393.) Stifter hatte eine kleine Tuschzeichnung nach der „Idealen Landschaft" angefertigt. Er schreibt 1846 (mit demselben Jahr ist auch die Tuschzeichnung rückseitig von Stifters Hand datiert): „Als Vignette müßte dann etwas Kleineres kommen, wie wäre etwas Landschaftliches (eine eben sich verlierende Felswand, unten Steintrümmer, brausendes Wasser und eingeklemmte Stämme ... die Teufelsmauer des Waldgängers). Ich will aus Spaß die Zeichnung entwerfen." Es ist erstaunlich, was Stifter in solch kleiner Zeichnung (Durchmesser 8 cm) auszudrücken vermochte.

Das vielfältigte Leben des Waldes wurde für Stifter in den Ferientagen in seiner engen Heimat wieder unmittelbare Gegenwart und befruchtete seine darstellerische Kraft.

„Windbruch im Walde" und „Sturm im Walde" sind kaum voneinander abweichende Kompositionen, in denen sich allerdings eine sehr verschiedene Stimmung ausspricht. In der Tuschzeichnung ist sie, trotz des tosenden Unwetters frisch und beherzt. Durch die hereinbrausenden Regenmassen wird das Licht vielfach zurückgestrahlt und ergibt eine blendende Helligkeit. Das Unwetter erscheint als eine ungeheure Macht, die selbst Bäume knickt. Aber dem Menschen bleibt ein Lichtes. Er vermag noch durch die niederprasselnden Bäume hindurch zu gehen und sich am Naturschauspiel zu freuen. Anders ist es bei dem Ölbild „Sturm im Walde", das dumpf und schwer ist. Der darin herrschenden Naturgewalt ist der Mensch ausgeliefert. Kein Helligkeitsschimmer, kein Hoffnungsstrahl leuchtet auf, nicht die Aussicht, daß es enden könne. Es gibt keinen Ausblick, der Himmel ist zugezogen, dumpf legt sich das Unwetter als drückende Last auf alles nieder und verhängt die Ferne. Das kleine Bild ist auch farblich gedämpft. Im Vordergrund ist der Baumschlag zwar mit festen Konturen und sicher gezeichnet, zeigt aber in seinem unbestimmten und unheimlichen Licht das Drückende, das den Menschen erschauern läßt. Der zugezogene Hintergrund und die Bäume zeigen ein mattes Grün, das ins Bläuliche spielt. Braune, nach Gelb und Rot schattierende Töne vervollständigen das Ganze.

In der Novelle „Katzensilber" finden wir die dichterische Parallele. Als die Kinder mit der Großmutter sich schützen und in das Unwetter hinausschauen ist es eine Stimmung, die noch derjenigen

der Tuschzeichnung entsprechen mag; das Dumpfe und Trostlose hat der Wald, als die Kinder von den Männern heimgebracht werden, als überall die Gefahr lauert, in dem sumpfigen Waldgrund Schaden zu nehmen oder von den niederprasselnden Ästen und Stämmen getroffen zu werden. Es ist bezeichnend für den Dichter, daß in dieser Trostlosigkeit doch schon die sichere Rettung winkt. So hat Emil Kuh doch recht, wenn er von der Natur sagt, daß sie selbst im Aufruhr die „Form des Erhabenen und Triumphatorischen" bewahrt und daß Stifter „das Gewaltige", nicht „das Grausame solchen Schauspiels der Zerstörung" betont.

Zu der genannten Tuschzeichnung gehört eine zweite, gleichwertige, der „Blöckensteinsee". Die gleiche Zeichentechnik, die zittrigen Striche und Kringel, die die Umrisse angeben, während das übrige Blatt sonst stark laviert ist, lassen beide Bilder aus der gleichen Zeit und eng zusammengehörig erscheinen. Die Komposition ist ebenfalls ähnlich, wenn man im Windbruch von den dunklen Ästen des linken Baumes hinab, an den niedergestürzten Baumstämmen weiter, an dem vorderen Schrägstamm wieder hinauf geht, den rechten Baum hinzunimmt und diese Linie als Rahmen sieht. Im Ölbild läßt sich kein Rahmen abheben, alles ist unentwirrbar ineinander verschachtelt. Damit ist schon ein Hinweis auf die Komposition des Blöckensteinsees gegeben, die ähnlich, aber gefestigter ist. Klarheit und Raumfestigkeit zeichnen dieses Bild besonders aus. Die Sicherheit wird man auch im Vergleich mit andern Künstlern bewundern, z. B. mit Ludwig Richters „Alpenlandschaft mit See" von 1823 (Berlin, Kronprinzenpalais) [33]).

Es mag in diesem Zusammenhang auch Stifters Meinung über den beliebten Maler von Kinderscenen interessieren. Richter machte die ersten Vignetten zu den „Bunten Steinen". Stifter ist empört, er findet seine Dichtungen verharmlost und verniedlicht. „Der Totaleindruk, den die Vignetten machen, ist der von ordinären Kindergeschichten." Vom künstlerischen Standpunkt aus sagt Stifter: „... falsch ist alles — oder er versteht das Sehen gar nicht." [34])

Eine ähnliche Komposition zeigt auch der Mummelsee aus dem Skizzenbuch aus Badens Umgebung des Karl Fohr. Stifters Blöckensteinsee ist herber und kräftiger, Fohrs Bild hat trotz der Reinheit der Linien einen anekdotischen Zug und hat etwas mit Stifters Königsseelandschaft und dieser Epoche gemein.

Die künstlerisch bauende Kraft wird erst recht ersichtlich gegenüber einem späteren Aquarell des Blöckensteinsees von 1877 eines gewissen K. Nerber, auch eines Österreichers.

Die Studien der nun folgenden Zeit sind die duftigsten Freiluftstudien des Gesamtwerkes. Die zeitliche Einordnung macht wieder Schwierigkeiten, da der Zeitraum von 1845 bis 1855 völlig dunkel ist. In ihrer Naturverbundenheit scheinen sie jedoch den Böhmerwaldzeichnungen zugehörig und auch noch in die zweite Hälfte der 40er Jahre einzuordnen sein. Die „Waldstudie" ist weich

und aufgelockert und erreicht mit dem Mittel des Stiftes feine malerische Effekte. Diese äußerst zeichnerische Duftigkeit erreicht Stifter auch durch ein leichtes Vertreiben der Farbe mit dem Finger. Das Bild rückt durch diese lavierende Technik in die Nähe der „Steinstudie". Gegenüber den Felsbildern von 1840 kann man die feine malerische Auflockerung beobachten. Nicht Gesteinsschichten, sondern das Ineinandergehen weicher Gesteinsmassen ist empfunden. Ähnlich malt auch Bürkel Gesteinsmassen, er ist flockiger. Stifter hat Bürkel sehr geschätzt. Eine Winterlandschaft, die dieser ihm zum Geschenk machte, hat ihn nicht nur hocherfreut, sondern ihn auch schöpferisch angeregt. (XVII, 71; XIX, 128; XX, 3.)

Das ungleiche Blatt der Steinstudie, die Skizzenhaftigkeit, nicht im Sinne einer Bezeichnung für etwas unvollendet Bestimmtes, sondern in der Bedeutung eines ungefähren Etwas, die sich im Vorder- und Hintergrund am meisten ausspricht, lassen darauf schließen, daß dieses Blatt ein frischer Wurf ist, der aus unbekannten Gründen nicht mehr übermalt worden ist. Die Wärme des Blattes liegt aber vor allem in der Farbe, in den gelben und rotbraunen Sandtönen. Man wird an Corot und Cézanne erinnert. Die Palette Stifters zeigt häufiger Farben der frühen Impressionisten, vor allem in den am stärksten malerischen Epochen.

Genremalerei.

Stifter rückt wieder von der Natur ab. Die Malerei ist ihm Erholung. Des Nachmittags und vielleicht des Abends (!) steht er in seinem Arbeitszimmer an der Staffelei. Als seine Kunst in dieser Zeit wieder in die literarische Strömung einbiegt, wird auch seine Bindung an die Genremaler wieder enger. Es sind Fischbach [35]), Gauermann [36]), Steinfeld [37]) und Danhauser. Ein Bild des letzteren nennt er fast so schön wie einen alten Niederländer. Stifter lobt diese Künstler sehr und verlangt, daß die Malerei nicht nur darstellen soll, sie soll ausdrücken, sich zur Dichtung erheben. Stifter vergleicht öfter Bilder mit einer Dichtungsgattung; am häufigsten begegnen wir Urteilen, die mit „episch" zusammengesetzt sind. Der Künstler faßt diese Anschauung am 21. August 1847 in dem Briefe an den Redakteur der „Allgemeinen Zeitung", Aurelius Buddeus, der diesen Text des Briefes unter „Kunst- und Literaturbriefe aus Wien" am 6. 9. 1847 in der „Augsburger Zeitung" veröffentlichte, in die Worte zusammen: „nicht mehr Virtuosität in dem Einzelnen allein für Kunst zu halten, sondern in das Ganze eine übersichtliche menschlich großartige und erhebende Stimmung zu bringen". Das ist zwar von den historischen Gemälden gesagt, aber es wird gleich hinzugesetzt: „... Auf diese Weise sind Landschaften an Ernst und Würde den historischen Gemälden nahe zu bringen." Die Vorliebe für Historienmalerei, in Wien noch eine Zeiterschei-

nung, mußte Stifter ihres öffentlichen Charakters wegen zutiefst fremd sein, aber seine Forderungen der Größe, Einfachheit und erhebenden sittlichen Kraft konnte er an ihnen leichter dartun, als an der Landschaftsmalerei. Gegen eine bloße Ansichtsdarstellung sind diese Äußerungen gemeint, denn er sagt von den Landschaften, daß die Malerei „vielleicht gerade durch die ungemein schöne Scenerie unseres Vaterlandes verführt, ... an der bloßen Ansicht gehaftet hatte ..."

Stifter verlangt von jedem Kunstwerk, daß es erzieht und uns hebt. Er hat der Kunst stets einen ethischen Wert beigemessen, hat diese Tendenz dem Werk aber nie gewaltsam aufgezwängt. Sein Denken scheint in dieser Zeit ganz auf die Dichtung ausgerichtet zu sein, die in ihrer Ganzheit Daseinsschilderung und Entwicklung bringen kann, also völlig andere Gesetze hat als die Malerei. Sein bildkünstlerisches Gestalten wird für eine Zeit in eine Zwitterstellung gedrängt. Daß er rein dichterische Probleme auf das Bildwerk überträgt, zeigt ein Urteil über Fischbachs Bild „Die Schmuggler" in dem oben erwähnten Brief: „Durch diese wechselseitige Durchdringung menschlichen Handelns und Waltens der Natur entsteht gerade die fast großartige Einheit, die diesem Bilde innewohnt". Wie wenig Stifter in seiner Malerei solchen Tendenzen ursprünglich zuneigte, zeigt das, was vorher über das Verhältnis von Natur und Mensch gesagt ist.

Es wundert uns nicht, daß in dieser Zeit, vielleicht auch einige Jahre später, ein Bild entsteht, das von diesem Wechselverhältnis lustig plaudert. Der Katalog der Albertina nennt es „Bergbach. Stimmungsstudie zu Schuberts Lied „Aufenthalt"?" Darunter ist die Notiz: „Stifter malte für seinen Freund Theobald Freiherrn von Rizy, der ein bekannter Schubertsänger war, ein Ölbild zu dem Liede „Aufenthalt" von Schubert."

Zugunsten einer weichen Stimmung ist alles aufgegeben, was wir an gewonnenen Werten in den früheren Bildern festgestellt haben. Es ist das gleiche Wollen wie in den Gemälden nach 1835, nur daß der Pinsel breiter und weicher, die Farben verschwommener geworden sind und die Komposition nicht mehr so fest ist. Es ist eine ruhige, liebliche Landschaft, die nichts an Kraft gewinnt durch den breiten Gebirgsbach. Die Menschen bekommen im wesentlichen Blickpunkt eine größere Bedeutung als in einem der früheren Bilder[38]). Auch der Mensch ruht in dieser völlig abgestimmten Landschaft aus. Farblich ist das Bild zart in gelblichen und braunen Tönen abgestimmt, ähnlich der vorhergehenden Steinstudie.

Der „Watzmann" ist im Abertina-Katalog als „Dachstein" angeführt. Diese Malarbeit erreicht Hohes an malerisch stimmungsvoller Wirkung. Das Bergmassiv wird übergossen von dem auffallenden Licht der Mondsichel. Tannen im Vordergrund des Bildes ragen gespenstig mit ihren dunklen, emporstrebenden Spitzen in den Himmel. In der Komposition ist das Bild recht übersichtlich. Die Bergspitze erfährt ihre Gegenbewegung in der trichterförmigen Ab-

stufung der Tannen. Der mildernde Ausgleich ist geschaffen durch die horizontale Mittellinie des Waldstreifens am Fuße des Watzmann. Ein Gebirgswasser wird durch wenig Reflexe des Mondlichtes aus seiner unbestimmten Dunkelheit herausgerissen. Die Malweise ist weit unbestimmter und in großen Flächen verwaschener als in einem der früheren Bilder.

Ein drittes Gemälde gehört noch in diese Reihe der Bilder, die dem Zeitgeschmack am meisten huldigen, „Römische Ruinen. Motiv: Das Heidentor bei Carnuntum". Der Ausstellungskatalog nennt das Jahr 1855 als das immerhin fragliche Entstehungsjahr. Die sehr breite, flüssige, aber doch feste Strichführung macht bei einer früheren Datierung unsicher, wenn man nicht an die frühe sichere Strichlage der Felsstudienbilder denkt. Der flau gemalte Vordergrund und vor allem der stark gewollte Stimmungsgehalt des Bildes machen seine Entstehung in den späten vierziger Jahren möglich, zumal hier wie oft eine längere Malperiode anzunehmen ist.

DIE URLANDSCHAFT.

Das uns überlieferte Werk setzt faßbar erst in der Mitte der fünfziger Jahre wieder ein, was uns das Malertagebuch bezeugt. 1857 (in diesem Jahr ist der „Nachsommer" erschienen) hat sich die Wandlung Stifters zu der Antike hin schon weitgehend vollzogen. Das beweisen außer den Dichtungen (erste Umarbeitung der „Mappe" für die Studien [39]) und „Nachsommer") seine Briefe vielfach. Die Wendung geschah nicht plötzlich, sie war vorbereitet. Für den Dichter ist der Beweis des Werdens und Fortschreitens lückenlos möglich, für den Maler nicht, es sei denn, man nimmt Aussprüche und Kunstanschauungen zu Hülfe, wo das Werk selbst aussetzt. Diese Aussagen beweisen, daß auch der Maler eine klassische Formulierung suchte. Die Malversuche selbst, wenn solche vorhanden waren, sind zerstört [40]).

Bei den uns erhaltenen Werken ist die zeitliche Festlegung sehr gezwungen, weil das Schaffen an ihnen, wie das Malertagebuch beweist, sich durch eine Reihe von Jahren hinzog. Auch kämpften um 1850 die Anschauungen noch miteinander. Aussprüche von 1851 und 1854 bekennen, daß Stifter das dichterische Element in der Kunst noch nicht überwunden hat, sagt er doch: „Wo in einem plastischen Werk leztere (nämlich die Poesie, d. Verf.) fehlt, gebe ich keinen halben Heller für die Technik."

Doch entscheidend bleibt das Bekenntnis vom 12. 6. 1856: „Da es nun in der Tat so ist, daß meine Kunstbildung auf der griechischen Kunst hauptsächlich ruht ..."

Wie schon gesagt war Stifters eigene Produktivität in dieser Zeit vermutlich nicht groß, aber seine Tätigkeit für die Kunst

gewann an Bedeutung, als seine Stellung im Kunstverein eine leitende wurde und sein Einfluß als Kunstkritiker sich steigerte. Er schrieb Briefe für die Landeszeitung in Linz. Er mußte seine Gedanken klar formulieren. Daß er keine eigene und originelle Kunstästhetik schuf, hat Margarete Gump dargelegt. Daß Stifter aber mehr und Wesentlicheres vom Kunstwerk als bloße Naturwahrheit verlangte, wird bald ersichtlich. „Das Merkmal eines Kunstwerkes aber ist einzig das, daß es ... jede Stimmung aufhebt und seine hervorbringt." Das Kunstwerk erhebt also von sich aus einen Anspruch, den Anspruch einer gültigen Stimmung, den es immer überträgt. Damit könnte allerdings noch die romantische Stimmungsepoche der römischen Ruinen z. B. gemeint sein; Stifters Formulierung wird fester umgrenzt. Das Kunstwerk ist die „Verkörperung eines geistigen Grundgedankens". Es ist die allgemein gültige Idee. Dabei wendet er sich aber gleichzeitig gegen die Symbolmalerei eines Kaulbach. Die Formulierung in der Spätzeit (1851) ist scharf[41]). In einem Brief an Geiger heißt es: „Sie sind Maler durch und durch, während andere, z. B. Kaulbach, auch Dichter sein wollen, und dadurch keines von beiden werden. Kaulbach ist troz seines Talentes weder Maler (dazu ist er zu viel Dichter) noch Dichter (dazu ist er zu viel Maler)." Mit diesem Urteil schließt Stifter mit der vergangenen Epoche endgültig ab. Dichtkunst und Malkunst haben verschiedene Gesetze. „Der Dichter bringt ... leichter die Seele, schwerer den Körper; aber er muß ihn bringen, der Maler mit der sichtbaren Linie leichter den Körper, schwerer die Seele; aber wir fordern sie auch von ihm." Das ist wieder gegen eine nur naturalistische Naturwiedergabe gesagt, stützt aber nicht die Meinung, daß ein dichterisches Malen an sich schon Kunst ist.

Was ist die Ursache für die endgültige Hinwendung zur Klassik in der Malerei?

In Stifters Leben wuchs die Bedeutung der Goetheschen Schriften, vor allem der Italienischen Reise immer mehr. Die Italienische Reise war das einzige Buch, das Stifter immer bei sich trug auf der Reise im Juni 1857. Stifter hatte, wie Goethe, nach Italien verlangt, um hier seiner Vollendung entgegengehen zu können[42]). Das Innere Italiens, die Stätten der Antike sollte er nicht sehen, aber dafür führte ihn diese Reise bis ans Meer nach Triest. Ob Stifter ahnte, daß ihm der Anblick des Meeres den gleichen Blick für die Gültigkeit des Seienden erschloß, wie Italien es Goethe tat? Es ist jener Goethe, der nach Italien ging, um sich an den Dingen zu prüfen, sich an ihnen zu bilden. Die Reise brachte Stifter reichen Gewinn. Ihm tat sich in der ewigen Wiederkehr der Wellen das gleiche Gesetz kund, das Goethe in Italien überall entgegen trat, das Seiende, das Notwendige. „Fremde Landschaften und Menschen erweitern den Blik und machen die Kunst großartiger und allgemeiner. Selbst den „Nachsommer", so deutsch er ist, hätte ich anders gemacht, wenn ich ihn nach dieser Reise geschrieben hätte." [43])

Theoretisch hatte Stifter die Formulierung schon gefunden und im Nachsommer niedergelegt in der Beschreibung der antiken Marmorgestalt im Rosenhause. In der Antike ist die innere Schönheit des Leibes und der Seele in reinster, aber unfaßbarer Harmonie dargestellt. Heinrich sieht in der Antike das vollendete Bild, er erlebt die Unmittelbarkeit des Seins, die r e i n e Wirklichkeit und darüber hinaus als Steigerung die Idee der Vollkommenheit menschlichen Seins, das Urbildhafte. Der Eindruck war „allgemeiner, geheimer, unenträtselbarer, er wirkte eindringlicher und gewaltiger; aber seine Ursache lag auch in höheren Fernen". Wirklichkeit und Idee schließen sich zusammen in der Erscheinung.

Die strittige Frage „Realismus" oder „Idealismus" ist für Stifter unwesentlich, d. h. er verschiebt sie und fragt nach dem Künstlerischen überhaupt. Die Frage nach dem Künstlerischen ist für ihn, wie für den Goethe der Italienischen Reise eine Frage nach dem Wahren in der Kunst. Nicht einmaliges künstlerisches Beeindrucktsein, sondern die Wahrheit der Dinge und die innere Gesetzmäßigkeit der menschlichen Seele sind darstellungswürdig. Das Ideale, das Gesetzliche ist in der Form, im Realen vorhanden. „Der Realist und der Idealist ist verfehlt, wenn er nicht etwas Höheres, nehmlich ein Künstler ist; dann ist er beides zugleich freilich in einem andern Sinne, als in dem der Zunft. Wie real sind Geigers Gestalten in der Taufe (Taufe des hl. Stephan. Entwurf zu einem Fresco, d. Verf.), und wieder von welch idealer Tiefe. Dieses Ideal ist aber das Dichterische für innere menschliche Seelengeseze, nicht das Zünftige, das allegorisieren symbolisieren christianisieren oder weiß Gott was will, oder das gar, um nicht sinnlich und real zu sein, die Fehler, die unsere kunstinnigen frommen Voreltern nicht zu vermeiden wußten, geflissentlich nachahmt." Stifter hat das Problem nicht gelöst, sondern nur umgangen. Er hat ähnliche Formulierungen gefunden wie Dichter und Maler vor seiner Zeit, wie Jean Paul und Carus. In Anlehnung an Jean Paul sagt er: „Wie weit die sachliche Wirklichkeit in einem Kunstwerke zu geben ist ... Ganz darf sie gar nicht gegeben werden, sonst entstünde ein mathematischer Saz und kein sinnlich hervorspringendes Kunstwerk, und es müßten, um mit Jean Paul zu reden, die dichterischen Blumen so langsam wachsen wie die wirklichen, und noch dazu unter so viel Gras. Ganz darf sie nicht fehlen, sonst malt man, wie wieder Jean Paul sagt, den Äther mit Äther in Äther ... Ich meine, die Sachlichkeit müßte ... im Ganzen liegen, wie ein großer Landschafter eine herrliche Blumenwiese malt, deren Schönheit und Wahrheit ihn entzükt, und auf der bei näherer Besichtigung weder eine Blume noch ein Grashalm ist, sondern nur Farbenklekse." Weder das eine noch das andere allein kann Kunst sein. „Bringt der Künstler zugleich mit den Dingen dieses Göttliche, die wunderbar magische Schönheit, die Gott in sie legte, so ist der Widerstreit zwischen Realismus und Idealismus gelöst." Carus forderte die vollkommene Vereinigung des Sinnigen und Wahren. Weder die wissenschaftlich

bemerkenswerte Gegend, noch die auf das Gemüt wirkende oder dichterisch anregende Gegend allein können das landschaftliche Kunstwerk gestalten.

Von außen zustoßende und beeinflussende Erlebnisse sind stets Bestätigung für ein schon Vorhandenes. Man hat den Einfluß der Triester Reise für das Schaffen Stifters nicht sehr hoch eingeschätzt, nicht zu Unrecht, weil der Nachsommer vorher entstanden war (die letzten Bogen fehlten im Druck). Sechs Jahre nach der Reise setzt die Arbeit an der endgültigen Fassung der „Mappe" ein. (Diese Fassung wird demnächst in der Prager Gesamtausgabe erscheinen; Aprent druckte nur Bruchstücke.) Das Spätwerk Witiko folgte noch. Für die Untersuchung der Dichtung wird die „Mappe" vor allem aufschlußreich sein. Für das malerische Schaffen bedeutet die Reise nach Triest die Vollendung eines Erstrebten. Der Ausdruck von Einheit der Wirklichkeit und der Idee, die Allgemeingültigkeit wird in den letzten Werken sichtbar.

Das „Tagebuch über Malereiarbeiten", das Stifter am 5. Februar 1854 angelegt hatte, enthält die Themen der Bilder, an denen Stifter arbeitete und die er für die nächste Zeit plante. Als erstes, in Arbeit befindliches Bild nennt es „Römische Ruinen. Motiv: Das Heidentor bei Carnuntum", „Die Vergangenheit römische Ruinen". Stifter hat dieses Bild mit fast allen übrigen vernichtet. Es ist anzunehmen, daß das bereits besprochene Bild gleichen Motivs als Vorarbeit zu werten ist. Trotz sehr langer Arbeitszeit[44]) vermochte Stifter die allgemeingültige Formulierung nicht zu finden. Der tiefere Grund dafür war wohl der, daß er nicht das Seiende, sondern das Bewegliche zu bannen suchte. Stifter verknüpft mit dem Bild einen komplizierten Denkprozeß, und auch uns kann sich der Sinn des Bildes nur auf dem Umweg über diesen Denkprozeß erschließen. Es ist noch nicht die reife Erkenntnis. Stifter wußte, daß im Materiellen Bewegung an sich darstellbar ist, z. B. ein Wasserfall, nicht aber Bewegung in einer kurzen, begrenzten Zeit, welche augenfällig einen Anfang und ein Ende hat, z. B. das Fließen des Wassers aus einem Gefäß (dieses muß doch leer werden) oder ein vom Felsen stürzendes Pferd (das Pferd muß doch den Boden erreichen, in der Luft ist für dasselbe kein Seinszustand möglich)[45]). Diese Erkenntnis übertrug Stifter nicht ins Geistige. Das Wort Vergangenheit setzt ein Denken nach rückwärts voraus und findet einen nur gewaltsamen Abschluß in den römischen Ruinen. Ähnlich ist es auch mit den meisten anderen, im Malertagebuch genannten Bildern. Stifter verbindet ein Seiendes mit einem beweglichen Gemütszustand[46]).

Anders ist es mit den uns erhaltenen späteren Werken, in deren geschlossener Einheit ein Unbewegliches, stets Gleichbleibendes, eine Dauer ausgedrückt ist. Ruhe und Stille verbürgt das Sein der Urlandschaft. Rehm zeigt in seinem Buch „Götterstille und Göttertrauer", daß Ruhe und Stille für die Antikendeutung seit Winckel-

mann bis ins 19. Jahrhundert wesentlich geblieben sind. Rehm verweist u. a. auf Stifters Nachsommer[47]).

Unmittelbar aus dem Erlebnis der Triester Reise heraus schließt sich das späte Werk[48]), ist in ihm Wirklichkeit und Idee harmonisch verbunden. „Das Meer, vielleicht das Gewaltigste, was die Erde besitzt, nahm ich in meine Seele auf." Eine Bleistiftskizze „Blockhäuser am Wasser" legt als erste Zeugnis ab für die neue Sicht. Die Art der Zeichnung ist neu. Mit wenigen dicken Strichen sind die wesentlichen, festliegenden Linien hingesetzt. Wenn der Vergleich nicht vermessen wäre, möchte man an Spätzeichnungen italienischer Quattrocentisten oder auch an Rembrandt — vor allem in der landschaftlichen Scenerie — erinnern. Deren Zeichentechnik zieht in eine mehrfache, unbestimmte Strichlage mit weichem Stift eine flüchtige, allgemeine Kontur nach, wobei eine bis ins Einzelne gehende Klarheit nicht erreicht wird und nicht erreicht werden soll. Sie kann mit der vorliegenden Stifterzeichnung verglichen werden. Es ist bezeichnend, daß die Benennung des Blattes schwankt. Das Verzeichnis der Adalbert Stifter-Sammlung führt unter Nr. 5 „Hütte (Mühle?) am Teich". In der Zusammenstellung der zuletzt in Wien ausgestellten Bilder heißt es „Blockhäuser am See". Mit den wenigen Strichen sind Blockhäuser an einem Wasser gemeint. Man kann an einen Fluß denken, an dem ein Holzverarbeitungslager liegt, wo Stämme geschält, gesägt und aufgestapelt werden. Diese nur allgemeine Andeutung ist Stifter in seinen Zeichnungen bisher fremd gewesen, die in der Festlegung einer jeden Einzelheit sehr exakt und gewissenhaft waren. Wichtig ist, daß dem Künstler der erste Entwurf mit festen Strichen genügt und er eine Treffsicherheit mit den geringsten Mitteln erreicht.

Unter Nr. 40 verzeichnet der Katalog der Albertina „Mondaufgang in der Pußta". Das Bild galt bisher als „Strasserau bei Linz". Mit der ersten Bezeichnung wird es in Verbindung mit der ungarischen Reise und aus dem Jahr 1841 stammend gesetzt. Dieses Bild und die „Mondnacht in der Au" haben einen weiten Abstand zu den Bildern von 1841. Das, was wir mit „Stimmungsraum" bezeichneten, ist in noch weiterem und gültigerem Maße ausgesprochen. Es ist wirklich nur noch Raum in unendlicher Gestalt dargestellt. Nur wie aus Zufall scheinen die beiden Bäume im ersten Bild übriggeblieben zu sein, in dem zweiten Mondbild fehlen auch sie. Der Mensch spielt in diesem Raum keine Rolle mehr, er gehört nicht hinein. Die Landschaft ist in sich erfüllt[49]). Der Himmel ist mit vielen übereinander gelegten Ölschichten glatt und unbewegt. Die Art der Malweise kann nicht mehr mit „malerisch" belegt werden, dazu ist sie zu schwer und unbeweglich. Malerische Effekte fehlen völlig. Auch in der Dichtung hat die Bedeutung der Farbe mit den übrigen Sinneseindrücken abgenommen.

In die griechische Landschaft führen uns zwei Bilder: „Athen mit Akropolis", im Besitz Stephan Mautners, Wien, und „Athen", im Besitz der Stifter-Gesellschaft. Beide Bilder gehören eng zusam-

men, sie sind nur in der Größe verschieden; „Athen" ist eins der üblichen Kabinettstücke. Es ergibt sich die Frage, ob eins der Bilder die im Malertagebuch genannte „Heiterkeit" ist, oder ob beide Bilder nur Vorarbeiten für ein drittes nun zerstörtes Bild sind.

Wie stellt Stifter griechische Landschaft dar? Mit dem Griechentum verband der Künstler ganz bestimmte Begriffe. In der antiken Marmorgestalt ist es die vollendete Harmonie aller Einzelheiten in einem Gesamtschönen. Stifter faßte alle Erkenntnisse über Schönheit in diesem Gedanken zusammen. Es hängt mit seiner allgemeinen Kunstanschauung zusammen, daß er dem Kunstwerk eine Wirkung als ihm eigen zuschreibt, die dem vollendetsten Kunstwerk, dem griechischen, auch am meisten innewohnt. Diese Wirkung schreibt Stifter, wie übrigens schon Lessing, Winckelmann und Goethe der Ruhe und Heiterkeit zu. Stifter bedauerte, daß von der griechischen Malerei nur weniges — und das kannte er nicht einmal — übrig geblieben sei. Er glaubte, daß sie ebenso bedeutend gewesen sein müsse als die übrigen Künste, da die Schriftsteller sie nicht weniger loben als diese. Stifter verband mit dem Griechentum nicht nur die plastische Formung in Marmor. Er stellt griechische Landschaft dar. Daß er sie vorher nie gesehen hat, spricht nicht gegen die Wirklichkeit des Dargestellten. Die Wirklichkeit, die Stadt Athen mit der Akropolis, liegt dem Bilde zugrunde, darüber hinaus ist in dem Bild eine Abgeklärtheit ausgedrückt, die in keiner Beziehung steht zu menschlichen Leidenschaften und dem Getriebe des Tages[50]). Es ist eine klassische Landschaft, unerschütterlich und gleichmäßig heiter in einem ewigen Raum. Es wäre verfehlt, die einzelnen Gründe hierfür zu suchen, denn die Wirkung liegt im Gesamten. Mit der Aufzeigung der Komposition, der Nennung des Goldenen Schnittes für die Lage der Horizontlinie, ist nur ein Teil des Allgemeinen ausgedrückt. Jedoch eins wundert uns und widerspricht dem klassischen Prinzip: die Skizzenhaftigkeit. Bei Stifters Arbeitsweise können wir das allerdings keineswegs bedauern. Auf dem Bilde Mautners erreicht die Skizzierung des Vordergrundes wahre Meisterschaft an Farbempfindung. Die großzügige, breite Strichführung hat nichts Beklemmendes. Die Sonne scheint alle Farben zu vergolden, und so ist auch unser Eindruck der einer goldübergossenen, heiteren Welt.

Diese griechischen Landschaften Stifters entsprechen zwar der Wirklichkeit, sie sind aber Wirklichkeit in einem höheren und allgemeineren Sinn, sie erheben den Anspruch einer Gültigkeit, sie sind Urlandschaft. Ein Blick auf die griechischen Landschaften der Zeitgenossen kann das Gesagte nur unterstreichen. Ähnliche Motive kann man in vielen der Bilder Blechens und Rottmanns finden, aber die Gesinnung ist eine völlig andere. Rottmann kann geradezu als der Antipode Stifters gelten, da er die griechische Landschaft dramatisiert. Auch auf Blechens bunte Campagnawelt dürfte der Ausdruck „Urlandschaft" kaum zutreffen.

Im Linzer Museum hängt ein kleines Ölbild, das die „Ruine Wittinghausen" darstellt. Stifter hat in späten Jahren, 1867 noch den Wunsch gehabt, die Ruine Wittinghausen zu malen und bedauert es sehr, daß er diesen Vorsatz nicht ausführen konnte. Es ist nicht möglich, einen sicheren Beweis zu erbringen, daß das Bild erst in den späten Jahren entstanden ist. Wir müssen uns auf den stilistischen Beweis beschränken und die Beschäftigung Stifters mit dem Gegenstand in Erwägung ziehen. Es wäre allerdings auch möglich, daß Stifter einen vorliegenden Entwurf übermalte und eine nochmalige Behandlung des Themas vorsah. Das auf Holz gemalte Bild ist gegenüber den früheren Fassungen wesentlicher geworden, die romantischen, wie die genremäßigen Zutaten fehlen, die Darstellung ist geschlossener. Aus der umgebenden Landschaft ist ein steiniges Fundament geworden, auf dem die Burg, wie aus einem Felsen heraus, aufsteigt. Die übrigen Baureste fehlen. Auch die Varianten des Themas zeigen einen festen Bau von Vertikalen und Horizontalen, sie erreichen allerdings nicht annähernd die Kraft des vorliegenden Bildes. Der Baukörper ist im Raum komponiert und von ungeheurer kubischer Kraft und großer künstlerischer Wirkung. Die Maltechnik nähert sich der ganz späten, datierten Steinstudie. Auch sie zeigt die kristallinisch klare Kleinarbeit. In der Farbe ist das Bild trocken und spröde. Ein Vergleich mit Dürer bietet sich wiederum an. Es ist Dürers „Ansicht von Arco" gemeint. Das frühe Aquarell Dürers läßt den Deutschen erkennen, dessen Kunst in der Welt des gotischen Nürnberg wurzelt. Im Vergleich zu dem festen Bau des Wittinghausen-Bildes ist Dürers Aquarell liebenswürdig verspielt. Eine Beurteilung der Qualität kann damit natürlich nicht gemeint sein und sagt nichts gegen den großen Deutschen. Ein verwandtes Motiv bei beiden und doch eine verschiedenartige Auffassung: mittelalterliche Burgenromantik und klassisches Ruinenbild.

Daß man den gleichen Vorwurf auch ganz anders sehen kann, beweist ein Bild des Österreichers Nerber von 1877 und die Skizze bei Hein.

In der Spätzeit gibt es im Werk Stifters einige Kuriositäten. In Privatbesitz befindet sich eine Miniatur, ein barock anmutendes Porträt auf Kupfer, das unter dem Namen „Witiko" bekannt ist. Stifter hat von dem Plan einer Witiko-Darstellung gesprochen. Eine sehr flaue „Christus"-Darstellung wird Stifter auch zugeschrieben.

„Puzzi" (auch „Putzi"), den Lieblingshund seiner Frau, hat er dreimal gemalt. Bei seinem Aufenthalt in Kirschlag malte er den Jagdhund des Freiherrn von Marenholtz mit der gleichen liebevollen Maltechnik, mit der er seine letzten Werke ausführte; er hat das Tier gut beobachtet.

Die letzten Bilder Stifters sind zwei Steinstudien: „Trockenes Bachbett“ und „Steinstudie“. Es sind Bilder, die der leidende Künstler im Hause malte. Seine Bemühung um die natürliche Wiedergabe geht so weit, daß sich der Kranke Steine in sein Zimmer tragen ließ. Sie wurden in einem, mit Wasser gefüllten Gefäß durcheinandergerüttelt, um sie in eine natürliche Ordnung zu bringen. Der Maler beobachtete auf diese Weise die Wirkung des Wassers und des einfallenden Lichtes an den Farben des Steines. Beide Steinbilder legen Zeugnis ab für die Gewissenhaftigkeit, mit der Stifter an seine Aufgabe heranging.

Der Vorwurf des Bildes „Trockenes Bachbett“ ist äußerst einfach. In der Studie „Zwei Schwestern“ sagt Stifter, daß die Landschaft ärmlich sei, und „gewiß wenige Künstler hätten das für die Aufgabe eines Meisters gehalten“. (IV, 125.) In „Kalkstein“ läßt Stifter den armen Pfarrer das tiefere Geheimnis der anspruchslosen, vegetationsarmen Landschaft enthüllen: „Die Menschen sagen, sie sei häßlich, aber auch das ist nicht wahr, man muß sie nur gehörig anschauen.“ (V 1, 125.) Eine Landschaft, die ihre Reize vor uns ausbreitet, kann nicht mehr gewinnen; wenn man sie länger anschaut, erschöpfen sich ihre Reize. Die Größe auch im Kleinen zu sehen war Stifter vergönnt. Künstlerisches erreichte er in der Steinstudie vom 26. März 1866, seinem letzten Werk. Am 28. Januar 1868 starb er nach einem jahrelangen, qualvollen Leiden. Der Ring seiner Kunst schloß sich. So wie er von Anfang an die kleinen Dinge der Natur gezeichnet hatte, blieb die Liebe zu dem Unbedeutenden, zu dem reinen Naturding, das Letzte, das er aussprach. Wie groß sah der Alternde diese Steine, in welch einer neuen Wesensbetonung. Er zeichnet ihre Struktur, nicht die Schichtung oder die malerische Wirkung, wie in den frühen Studien. Das Glitzern der kristallinischen Einsprengungen ist ihm wert, genau beobachtet zu werden. Stifter begnügt sich nicht mit der malerisch flüchtigen Erscheinung, entgegen dem Gesetz der Alterskunst geht er dem Kleinen und Kleinsten, seinem Bau und seinem wesensmäßigen Sein zugleich nach.

STIFTER UND DER „NACHSOMMER“.

Adalbert Stifter hat in der Zeit der Reife seine vielen künstlerischen Ideen und seine Anschauung über Kunst im „Nachsommer“ niedergeschrieben. Schon die früheren Dichtungen behandeln immer wieder Probleme des Künstlers, aber die Summe aller Erfahrungen zog Stifter in seinem großen künstlerischen Bekenntniswerk. Auf den Freiherrn von Risach, die bedeutende Erziehergestalt des Romans, der auf seinem Landgut unabhängig seinen „Nachsommer“ verlebt, übertrug Stifter seine Vorliebe für alte Möbel, seine Liebe zu den Schöpfungen älterer und antiker Meister und seine Sorge um die Erhaltung alter Baudenkmäler. Wie sich Stifter zu den einzel-

nen Kunstepochen verhält, zeigt die Arbeit von M. Gump. Mehr als die Frage nach den einzelnen Kunstepochen, geht uns in diesem Zusammenhang an, wie weit die dichterischen Werke Aufschluß über das malerische Werk und über den Maler geben.

Der „Nachsommer" enthüllt den Sinn aller künstlerischen Bemühungen Stifters, denn die Kunst ist nicht als autonomes Reich der Schönheit gesehen, sondern als die Form der Erziehung. Am Ende der Erziehung steht das „Bild" des allseitig geformten Menschen, des Menschen, bei dem alle Einzelzüge in Beziehung zu einer Ganzheit gesetzt sind. Das Künstlerische ist als Ausdruckskraft der höchsten menschlichen Potenz gesehen. Deswegen kann Heinrichs, des sich heranbildenden Hauptheldes des Romans, Entwicklung auch keine im engeren Sinne künstlerische sein, d. h. er wird nicht zum Künstler, zum Architekten, Maler oder Bildhauer erzogen, aber seine Erziehung ist in einem tieferen, allgemeineren Sinne künstlerisch. Der Mensch wird als Kunstwerk aufgefaßt, dessen Sein und dessen Tätigkeit nach den Gesetzen und nach der Ganzheit eines Kunstwerkes aufgebaut sein soll. An Gustav Pechwill schreibt Stifter am 3. Februar 1853: „Sie sollen das Kunstwerk eines reinen einfachen bewußten und abgeschlossenen Lebens leben." Die Erziehung ist natürlich aufgefaßt und muß an Kunstwerken im engeren Sinne orientiert sein. Das Werden des Kunstwerkes aus der Natur ist das Gleichnis und das Vorbild für menschliche Entwicklung und Erziehung.

Der „Held" des „Nachsommers" geht den gleichen mühsamen und langen Weg zur Kunst, den auch Stifter geht. Heinrich lebt im elterlichen Haus inmitten einer künstlerischen Welt und ist umgeben von wertvollen Gemälden und von den Kostbarkeiten des Kunstgewerbes. Das gilt für Stifter nicht. Aber beide finden sie den Weg zur Kunst erst über die Natur. Die Gemälde in ihrer unmittelbaren Wirkung vermitteln an sich noch keinen Begriff der Kunst. Erlebnis und Erziehung sind die beiden Faktoren, die zu diesem Bereich hinführen. Dabei ist es äußerst wichtig, daß man alle Anlagen im Menschen sich ausreifen lassen muß, damit sie eigener Besitz werden. Stifter lehnt alles ab, was nicht organische Entwicklung ist. Organische Entwicklung bedeutet ihm ungebrochene Höherentwicklung aus dem durch die Natur angelegten Keim. Ganz bewußt sehen die gereiften Menschen des „Nachsommer" ihre Sendung darin, Hüter des Keimenden zu sein und alle vernichtenden oder plötzlich sprengenden Gewalten abzuwehren. Diese dem werdenden Menschen überlassene Selbstbestimmung setzt nicht nur eine tiefe Ehrfurcht vor dem Sein des andern Menschen voraus, sondern sie ist begründet in dem festen Glauben an eine Berufung, an eine innere Bestimmung des Menschen, der das Vermögen zugrundeliegt, diese innere Bestimmung auch zu erkennen. Stifter sieht den einzelnen Menschen somit nicht isoliert, er ist durchdrungen von der großen Harmonie im Weltenbau. Die Gaben sind in einer Gesamtordnung verteilt, die Kräfte sind ausgeglichen, wenn

nur jeder Einzelne seine Bestimmung zu erkennen sucht und nach ihr handelt. Dann dient er auch dem Ganzen am besten, weil er sich dem Gesetz unterwirft, das ihn und das Ganze beherrscht. Das ganze Weltall ist so als eine Ganzheit, als ein Gesamtkunstwerk angesehen, innerhalb dessen der Mensch als Einzelwesen (Monade) seinen Platz finden soll. (VIII, 75; 79; 86 ff.)

Von hier aus erfährt Stifters Tätigkeit als Maler ihre rechte Einordnung. Stifter wurde nicht Maler, aber seine malerische Tätigkeit vollendete ihn als Menschen und als Dichter. Er war nicht zum Maler bestimmt, obgleich er Beachtliches auch auf dem Gebiet der Malerei schuf. Es war die Grundlage für den Dichter, daß der Maler künstlerische Probleme lösen mußte und vor allem, daß er sehen gelernt hatte. Der Ausgangspunkt der Malerei, die Naturbeobachtung, war auch die Grundlage für die feine Wirklichkeitszeichnung der Dichtung, die schon die zeitgenössische Kritik sehr wohl erkannte. Den ersten Teil des „Waldgängers" nannte der Humorist „eine Topographie Oberösterreichs und des angrenzenden Teiles von Böhmen". Der Kritiker Engländer führt in den „Journalistischen Randglossen" über Stifters „Prokopus" aus: „Die ganze Welt ist nur Wald und Flur, Grashalm, Tautropfen und Johanniskäferchen, die Staffage wird verschlungen und mit niederländischer Genauigkeit jede Faser eines Baumblättchens beschrieben." Das Ganze macht ihm den Eindruck eines übermalten Gemäldes. Ganz ohne Verständnis ist allerdings die Kritik von Heinrich Landesmann (Hieronymus Lorm „Europa" 1847), der in der „Mappe" eine „Dekorationsmalerei ohne Handlung und wirkliche Menschen" erblickt. (XVIII, 366.)

Im Nachsommer lehrt der Vater den Knaben zuerst das Gesetz des Sehens, als dieser nach den Dingen fragt, als er erkennen will, warum das Einzelne so und nicht anders ist, als er Wesen und Ursprung verstehen will. Durch die Natur vermittelt wird Heinrich das erste künstlerische Erlebnis — er hat die Erinnerung an ein der Landschaft ähnliches Gemälde — leuchtet ihm die Beziehung von Natur und Kunst auf. Er vergleicht das Bild mit der Natur. Hinter dem ersten künstlerischen Erlebnis steht die Reflexion. Bei der Vollendung des Kunstwerkes selbst spielt die Bewußtheit, der organisierende Kunstverstand eine große Rolle. In dem Knaben regt sich bald der für die anschauliche Form begabte Künstler. Er geht von den Einzelformen aus. Er meint seine wissenschaftlichen Bemühungen um die Natur, um Pflanzen, Blätter und Mineralien, wenn er sagt: „Da verfiel ich eines Tages auf das Zeichnen. Ich könnte mir ja meine Naturgegenstände ebensogut zeichnen, als beschreiben, und die Zeichnung sei am Ende sogar besser als die Beschreibung ..." Diese Zeichnungen ordnen Wesentliches zusammen, erforschen Bauform und Struktur und stellen Einzelheiten auf das genaueste dar. Bald genügt diese rein wissenschaftliche Zeichnung nicht mehr, weil Heinrich erkennt, daß sie dem Naturding nicht ganz gerecht wird und nur eine Seite desselben ausdrücken

kann, nämlich Umriß und Form. Rückblickend sagt er später selbst, daß diese Zeichnungen der Kunst eher hinderlich gewesen seien und statt einen ruhigen Gesamteindruck zu erzielen, wären sie in lauter Einzelheiten zerfallen. Aber noch später als Heinrich in seiner künstlerischen Entwicklung nicht mehr am Anfang steht, beschäftigen ihn die wissenschaftlichen Zeichnungen immer wieder. Schauen wir auf das Werk Stifters, so begegnen wir auch hier den frühen Studien, die das Naturvorbild genau wiedergeben wollen. Mit welch feinem künstlerischen Empfinden der Schüler Stifter seine frühen Blätter zeichnete, zeigt die Bleistiftzeichnung „Wegsäule bei Kremsmünster".

Eine Welt durchgeformter künstlerischer Art begegnet Heinrich im Rosenhaus. Er erlebt hier sichtbarer und bewußter als im elterlichen Haus, die Einheit von Menschen und ihrer Umgebung. Er wird mit Kunstgewerbe und kunstgewerblichen Zeichnungen vertraut. Als er selbst sich in ähnlichen Zeichnungen, vor allem von mittelalterlichen Bauwerken versucht, erkennt er, daß „alle Bauwerke aus Naturdingen entstanden sind". Bei Stifter zeugt kein Blatt von ähnlichen Versuchen. Wir sind auf die sehr gewissenhaften Wortbeschreibungen der Möbel angewiesen. Mit dem künstlerischen Erleben haben die kunstgewerblichen Zeichnungen der barocken Möbel z. B. nicht viel zu tun. Es liegt noch der Wille zugrunde, das Objekt an sich zu studieren und zu erkennen; es wird deshalb auch aus einer Ganzheit herausgenommen, es wird z. B. von den Lichtreflexen abgesehen.

Wie findet sich nun Heinrich aus der isolierenden Betrachtung heraus, wo und bei welcher Gelegenheit findet er Anschluß an die Ganzheit, die das Wesen der Kunst ist? Hierzu bedarf es der entscheidenden seelischen Offenbarung. Er findet sie in dem Erlebnis der Frau. Nur einen Augenblick zeigt sich dem Wanderer das Bild der vorbeifahrenden Natalie und er weiß, daß das menschliche Angesicht ein Kunstwerk und der schönste Gegenstand zum Zeichnen ist. (VI, 191.) Bei der zweiten, ebenso flüchtigen Begegnung wird der Eindruck ein unauslöschlicher. Heinrich ist in der ihm unbekannten Natalie ein Bild von letzter menschlicher Gültigkeit aufgeleuchtet. Das Urbild, das er in sich trägt, hat für einen Augenblick Gestalt angenommen. Als Künstler will er dieses Bild der Schönheit festhalten. Die Begegnung aber ist so kurz gewesen, daß das Bild in der greifbaren Vorstellung zurückgetreten ist. Nun sucht Heinrich in Gemälden oder in der Wirklichkeit, ob er etwas findet, das ihn an dieses Urbild erinnern könnte. (VI, 215.) „Es schwebte mir ein unbestimmtes, dunkles Bild von Schönheit vor der Seele." (VI, 217.) Dieser letzte Satz sagt das Entscheidende und Stifter unterstreicht es in den Briefen an Heckenast noch besonders, daß Heinrich den endgültigen Kanon des Schönen noch nicht gefunden hat. Er schreibt am 3. 4. 1855, daß es „einen Abschnitt seines Lebens bezeichnet, weil er zur Erkenntniß kömmt, daß das menschliche

Angesicht ein „sehr schöner Gegenstand" zum Zeichnen sei. Daß ihm der Sinn für Kunst, sowohl in bildender als redender Kunst noch nicht aufgegangen ist ... während der alte Mann mitten in den Strahlen des reichsten Schönen steht, dem jungen Manne aber nichts aufdringt, was dieser noch nicht versteht." (VIII, 240.)

Wir fragen nach Stifter und stellen fest, daß ihm sein Erlebnis mit Fanny Greipl nicht die Kunst an sich erschloß, sie verklärte ihm aber Fannys heimatliche Welt und erfüllte sie mit überflutendem Sonnenlicht. Die Menschendarstellung bleibt in Stifters Schaffen nur Episode. Heinrich scheitert, weil das, was er zeichnen will — nämlich den Kopf eines lesenden Kindes von Holbein d. J. — im Gegensatz zu seinen bisherigen Bemühungen und künstlerischen Objekten grundsätzlich auf einer anderen Ebene liegt, auf der Ebene des vom Geist geformten, in eine Ganzheit eingefügt und weil sich ihm die Kunst noch nicht ganz erschlossen hat. (VI, 216; VII, 165.) Stifter mochte diese Erkenntnis für sich von vorneherein gewonnen haben. Er hat nur in der Spätzeit auf dem Gebiet selbständigen Porträtierens schüchterne Versuche angestellt. Langsam durch das erotische Erlebnis (im platonischen Sinn), durch den ergreifenden Eindruck des Hochgebirges, durch ein immer weiter gehendes Kunstverständnis, überwindet Heinrich, daß er die Dinge in ihrem Ausgebreitetsein und offen zur Schau getragenen Nur-Dingsein darstellt. Er sieht die Natur vertieft und wesentlich. Das Neue ist die Tiefe. Er weiß, daß die Nur-Dinglichkeit leicht erschöpft ist und man schnell mit ihr fertig ist. Es fehlt jener Rest der Unerforschbarkeit, der das Künstlerische ausmacht. Es ist die Stufe, die Stifter als freischaffender Landschaftsmaler erreicht.

Wie der Maler Stifter in seinen Anschauungen sich einmal der literarischen Richtung zuwendet, um dann wieder erneut vor der Wirklichkeit der Dinge zu stehen, so läßt auch der Dichter seinen Helden den gleichen Weg gehen. Die Stellung, die Stifter als Maler einnimmt, entwickelt er theoretisch im Nachsommer.

Die Kunst hat sich Heinrich noch nicht offenbart. Der ältere Freund Risach fordert: „daß man das Leben wie es uns überall umgibt, aufsuche, daß man seine Erscheinungen auf sich wirken lasse, damit sie Spuren einprägen, unmerklich und unbewußt, ohne daß man diese Erscheinungen der Wissenschaft unterwerfe". (VII, 41.) Der heranreifende Mensch soll das Leben als Leben, nicht als Summe einzelner wissenschaftlicher Faktoren leben. So lebt Heinrich dem Unbewußten, in der Sehnsucht, daß ihm die Offenbarung in der Kunst werde. „Einmal war die Welt so klar als schön, ich suchte Manches zu erkennen, zeichnete Manches und schrieb mir Manches auf. Dann wurden alle Dinge schwieriger, die wissenschaftlichen Aufgaben waren nicht so leicht zu lösen, sie verwickelten sich und wiesen immer wieder auf neue Fragen hin. Dann kam eine andre Zeit; es war mir, als sei die Wissenschaft nicht mehr das Letzte, als liege nichts daran, ob man ein Einzelnes wisse oder nicht,

die Welt erglänzte wie von einer innern Schönheit, die man auf einmal fassen soll, nicht zerstükt, ich bewunderte sie, ich liebte sie, ich suchte sie an mich zu ziehen, und sehnte mich nach etwas Unbekanntem und Großem, das da sein müsse." (VII, 221.)

Das ist die Stufe des Malers der vierziger Jahre. Wie und wann erfüllt sich im Roman Heinrichs Sehnsucht? Das, was ihm in seinen vielen Bemühungen und ernsten Versuchen nicht gelingen wollte, wird in einer passiven Zeit der Seele geschenkt. Ihm wird die Ganzheit bewußt und faßlich in diesem Erlebnis. Begriffe wie Kunst und Schönheit werden klar und sinnvoll. Die Spannung, welche Heinrichs Leben bisher immer durchzog, weil er als ausübender Künstler den Weg zur künstlerischen Ganzheit nicht fand, löst sich auf in der großen Erfüllung und Einheit. Der Weg findet Abschluß und Krönung im Angesicht des Kunstwerkes. Dieses Kunstwerk ist die antike Marmorgestalt im Rosenhause. (VII, 72.) In einer begnadeten Stunde beim Schein der Blitze, wird Heinrich alles geschenkt, was er ersehnt hat, wird ihm das Kunstwerk als organisches Ganzes unmittelbare Gegenwart. Heinrich erlebt plötzlich in der Antike das vollendete Bild, die Uridee des Menschen, die seelisch-leibliche Einheit und Vollkommenheit. Daß dieses Erlebnis sich mit einem früheren — der Begegnung mit Natalie — verbindet, zeigt die innere Beziehung von Kunst und Leben, die Verquickung der verschiedenen Entwicklungsstufen.

Wann vollzieht sich im Maler der analoge Vorgang der Kunstoffenbarung? In Briefen und in dem Artikel „Die Kunstschule" schildert der Dichter das Erlebnis von Landleuten aus Schwaben vor der Statue des Barberinischen Fauns in der Münchener Glyptothek. Dieses Kunsterlebnis während seines Aufenthaltes in München 1846 teilt Stifter auch im „Nachsommer" mit. Aber wohl kaum kann diese Begegnung mit der Antike als die Entscheidung angesehen werden. Stifter bietet sich die Natur an. Es ist die Triester Reise, die ihn vollendet. Die Kunst zeigt aber deutlich, daß die einzelnen Entwicklungsstufen sich nicht klar ohne Beziehungen nach rückwärts und nach vorwärts abheben lassen. So entscheidend die Reiseerlebnisse sind, so bedeuten sie doch keinen scharfen und eindeutigen Schnitt. Das Erlebnis kann ja nur auf vorbereiteten Boden fallen, kann ja nur das schenken, was vorher schon angestrebt war. Im Nachsommer wird diese Beziehung sehr deutlich und im malerischen Werk sind die Beziehungen einer Entwicklungsstufe zu einer früheren immer möglich und erschweren gerade darum oft die sichere Festlegung der Bilder.

Im Spiegel des Kunstwerkes hat Heinrich Zugang zu der Kunst erhalten. Mit der gewonnenen Erkenntnis erobert er ein Kunstgebiet nach dem anderen.

Im Nachsommer, wie in Stifters eigenem Schaffen schließt die Entwicklung ab mit der Erkenntnis und Gestaltung urbildhaften Seins im Bereich des Menschen und im Bereich der Natur.

STIFTER UND DIE KUNSTGATTUNGEN SKULPTUR UND ARCHITEKTUR.

Die Dichtungen Stifters interessieren in diesem Zusammenhang nur so weit als sie erzieherisch für die bildende Kunst wirken. Daß der Nachsommer ein Werk ist, dessen Sinn Erziehung zur Kunst ist, weil diese den Menschen fördert und bildet, und weil Kunst als Schwester der Religion Ausdruck des Göttlichen selbst ist, somit der Weg über die Kunst ein Weg zu Gott ist und zu einem höheren Menschsein, wurde aufgezeigt und dabei auf das malerische Werk Bezug genommen. Im folgenden sei auch kurz Stifters Ansicht von den übrigen bildenden Künsten, die Parallelität der Auffassungen aufgezeigt [51]).

Die Skulptur.

Im Nachsommer wird Heinrich an der Skulptur das Wesen der hohen Kunst bewußt; diese Skulptur ist die antike Marmorgestalt. „Das, was die Griechen in der Bildnerei geschaffen haben, ist das Schönste, welches auf der Welt besteht, nichts kann ihm in andern Künsten und in späteren Zeiten an Einfachheit, Größe und Richtigkeit an die Seite gesezt werden, es wäre denn in der Musik, in der wir in der That einzelne Sazstüke, und vielleicht ganze Werke, haben, die der antiken Schlichtheit und Größe verglichen werden können." (VII, 169.) Stifter sah in der antiken Skulptur die Norm und die für alle Zeiten gültige Form. So sind auch alle eigenschöpferischen Bemühungen in dieser Kunstgattung einheitlich in Stoff und Form auf antike Vorbilder gerichtet. Als der edelste Stoff ist der Marmor genannt.

Stifter unterscheidet in der Entwicklung der griechischen Plastik eine „strengere" und eine „weichere" Zeit (VII, 84); er entscheidet sich für die letztere. Diese Trennung ist eine naive und reicht bis ins Altertum zurück. Daß Stifter in seiner Anschauung ganz in der Tradition der deutschen Klassik seit Herder, Lessing, Winckelmann und Goethe steht, ist bekannt. Das, was Stifter an der Plastik rühmt, ist das Lebensnahe der Mädchengestalt, daß der Sockel „eher eine Stufe schien, auf die sie gestiegen war ..." (VII, 73.) In dem Brunnenentwurf ist das Vorbild aus der Natur genommen. Die Schale besteht aus einem Einbeerblatt, das auch in der künstlichen Form in seinem vegetabilischen Sein erhalten bleiben soll. Das Kunstwerk soll das Unwillkürliche und Organische des Naturdings erreichen. („Das Haupt stand auf dem Naken, als blühete es auf demselben." VII, 78.) Der menschlichen wie der pflanzlichen Gestaltung ist das Organische gemeinsam, ein Lieblingsgedanke Stifters, aber bei ihm nicht entstanden. Bei dem Brunnenentwurf wird verlangt, daß das Steinbild „nicht den Eindruk hervor bringe, als ob es gemacht worden, sondern den, als ob es gewachsen wäre". (VII, 121.) Was bedeutet bei Stifter der Organismusgedanke?

Organisch ist das Lebendige, ist die Ganzheit von Lebensinhalt und Lebensform, ist die natürliche Einheit geistiger und sinnlicher Kräfte, ist ein Ganzes, auf das alles bezogen ist. Wenn wir heute Stifters Formulierung betrachten, so mag uns manches unverständlich scheinen. Sehen wir uns vom rein künstlerischen Standpunkt Einzelheiten eines Kunstwerkes an, z. B. eine Falte in einer antiken Statue und im Gegensatz dazu in einer barocken Skulptur. Von der Antike läßt sich diese Falte als ein selbständig Künstlerisches abheben, in vollendeter Harmonie dem Gesamtwerk entsprechend [52]). Anders ist es in der barocken Skulptur. Ohne den Gesamtrhythmus ist das Einzelne nicht zu denken, es ist nur in der Spannung zu einem Nächsten sinnvoll. Wie Stifter wohl fühlte, hatte die Antike das gültige Bild des schönen Menschen in dem gleichmäßigen Bau gleichwertiger Teile geschaffen. Daß aber der Barock mit gewaltiger Kraft die Spannungen des Seins in einer unlöslichen Einheit kühn gestaltet hatte, übersah er. Stifter war in seinem Urteil zwar befangen und ein Mensch seines Jahrhunderts, zutiefst war ihm aber das aufgewühlte Entfesseltsein aller Kräfte, die leidenschaftliche Ausdruckskraft eines einmaligen Temperamentes zuwider. Sein Kunstideal — ein reifes und spätes allerdings — fordert die allgemeine Gültigkeit, das Urbildhafte. So konnte er auch von den antiken Steinen sagen, sie seien einfacher, strenger und schienen der Ursprünglichkeit der menschlichen Gestalt näher. In diesem Zusammenhang macht Stifter noch eine allgemeine Betrachtung über Kunst und Leben. Auch die Bildnisse wirklicher Menschen würden die Gültigkeit des Menschen ausdrücken [53]). (VII, 168.) Man müsse daher vermuten, daß damals Kunst und Leben in einem harmonischen, einander fördernden und steigernden Verhältnis gestanden hätten.

Aus der restlosen Anerkennung der Antike folgt für Stifter nicht wie für den klassischen Goethe die Ablehnung aller anderen Kunstrichtungen, vor allem der Gotik. Stifter vermochte aus einer frommen Gläubigkeit heraus, mit der er sich zur Gotik bekannte, in ihr die gleichen schöpferischen Kräfte zu sehen wie in der Antike. Allerdings wendet er auf die Gotik Begriffe an, die er der griechischen Plastik entlehnt hat. Es klingt immer wie Entschuldigung, wenn Stifter von unseren Voreltern spricht, deren naives Gemüt und deren Frömmigkeit über viele Fehler hinwegsehen lassen. „In einer gewissen Kindlichkeit, Unbeholfenheit, ja Fehlerhaftigkeit der Ausführung, liegt doch ein Adel, eine Anspruchslosigkeit, eine Selbstgeltung, eine Strenge und Keuschheit, die unser Herz mit einem Zauber von Rührung und Bewunderung umfängt." Stifter war allzu sehr gebunden, um mit der Gotik völlig zu brechen, aber auch er maß die deutsche Kunst an der Antike, denn Begriffe wie „richtig" und „falsch" sind hier relativ, bezogen auf die Antike, in der die einzige, getreue Naturnachahmung gesehen wurde.

Angesichts des Kefermarkter Altares hält Stifter mit der vollsten Anerkennung nicht zurück. „Die mittelalterliche deutsche Kunst hat die Schlichtheit und Ruhe ihrer Figuren mit der altgriechischen gemein, aber auch das Geheimniß der Größe in der Schlichtheit und Ruhe ihrer Figuren. Beide Völker waren jugendliche[54]), in deren warmer Seele die Gebilde blühten und von da mit Unbewußtheit zur Außenwelt gelangten." (XIV, 278.) Ist das wirklich eine stichhaltige Charakteristik für das reiche Werk der Hochgotik? „Schlichtheit" und „Ruhe" anzuführen ist zumindest eine sehr persönliche Ansicht und ein persönliches Bezogensein. Diese Stellung nahm weder der junge Goethe noch der klassische oder die Romantik zur Hochgotik ein. Stifter sah die vollendete Gestaltung nach dem Vorbild der Natur in der Antike. Auch der mittelalterliche Mensch hatte eine innige Liebe zur Natur gefaßt. Stifter schreibt es aber der Naivität und Unfähigkeit des mittelalterlichen Künstlers zu, daß die Nachahmung fehlerhaft sei und nicht dasselbe Ergebnis gezeitigt habe wie die Antike. In manchen Bekenntnissen Stifters spüren wir noch etwas von dem Hauch Wackenroders, der als erster die Kunstandacht des Mittelalters rühmt. „Aber an Einfalt, Größe und Frömmigkeit ist keine Kunst der deutschen gleich ... In den mittelalterlichen Gebilden war es mir ein liebes, einfaches argloses Gemüt, das gläubig und innig nach Mitteln griff, sich auszusprechen ... Nach Verschmelzung des Sinnentums strebte er (der mittelalterliche Künstler, d. Verf.) nicht." (VII, 99.)

Die Architektur.

So wie der Mensch das Leben eines Kunstwerkes leben soll, so soll auch seine Umgebung ein Kunstwerk sein. (XIV, 248; VII, 239.) Die Wohnkultur ist das Formende und das Geformte. Die architektonischen Beschreibungen beschränken sich fast ganz auf Innenräume. In diesen zeigt Stifter eine Vorliebe für große kubische Räume, deren Wirkung noch unterstützt wird durch große freie Flächen. Diese fast kultischen Räume haben offiziellen Charakter und sind nur sinnvoll in einer Ordnung, in der auch der intime kleine Wohnraum seinen Platz hat, aber wie wir noch sehen werden, in einer abgesonderten kleinen Welt. Der Stil der eigentlichen Räume des Hauses ist repräsentativ. Wohl kannte auch das Biedermeier klare, kubische, in gerader Flucht liegende Räume, es behielt den strengen architektonischen Bau bei, aber die kleineren Räume sind wohnlicher geworden und vor allem wärmer. Den intimen Biedermeierraum suchen wir in Stifters Wohnräumen zunächst vergebens. So ist es nur zum Teil aus dem Sein der Menschen in Stifters Dichterwelt, die sich in der Kunst und durch sie vollenden, zu erklären, daß die Räume keine Spuren unmittelbaren Gebrauchs zeigen (VI, 92), daß sie wesentlich sind und in ihrem Wesen unversehrt bleiben. Die Gemäldezimmer und die Räume, welche die alten

Geräte aufbewahren, haben Museumscharakter. Das Wesen der Räume ist eindeutig, die gemischten Zimmer sind verpönt, ein Raum kann nur Lesezimmer oder nur Bücherzimmer sein usw. Jeder Raum hat dementsprechend auch nur so viel Möbel, als zu seiner Funktion notwendig sind und der praktische Zweck erheischt, nicht die Bequemlichkeit. Das geht soweit, daß der Marmorsaal im Rosenhaus, da er keine praktische Funktion hat, sondern nur eine rein ästhetische, auch kein Mobiliar aufweist. (VI, 88.) Auch die kostbaren Fußböden in Räumen und Treppenanlagen, die man selten und nur mit Filzschuhen benutzt, weisen in eine noch fürstliche Vergangenheit. Während der Marmorsaal die reine Baustruktur — große Wandflächen mit Pilastergliederung (!) — zeigt, sind die Wände der intimen Wohnräume mit Seidenbekleidung versehen. Die kaum zugänglichen Frauengemächer betonen in den Seidenbehängen, Plüschdecken und Teppichen eine vornehme Bürgerlichkeit. Die Farben sind zurückhaltend geblieben und sind an Marmor, Hölzern und Stoffen zart und noch nicht bunt. Es sind weiß, perlgrau, lichtgrau, rosenfarben, sanftgrün und wo kräftige Grundfarben vorkommen, sind sie gedämpft zu mattgrün und schwachrot. Eins ist allen diesen Räumen gemeinsam, ein reichlich einströmendes Licht. Für Innen- und Außenarchitektur wird viel Glas verwandt.

Es ist der Ganzheitsgedanke bei Stifter, die Ausstattung aus dem Raum sich entwickeln zu lassen. Er macht die Gesetze des Raumes zu den Gesetzen des Möbels: „Die Geräthe sind ja die Verwandten der Baukunst." (VI, 112.) Daraus ergibt sich die innere Notwendigkeit beider und der Widerspruch, wo sie nicht zusammen stimmen. Für die Zimmerflucht des barocken Schloßbaues werden zuerst Zeichnungen der Möbel angefertigt und diese dann nach den Plänen ausgeführt. Es kann der Eindruck entstehen, als ob die Einrichtung „nicht von außen gekommen, sondern zugleich mit diesen Räumen entstanden" sei. Es bleibt bei dieser Betrachtung aber die Frage, warum Stifter dem barocken Möbel allein den Wert des schönen Möbels zuerkennt. Die Kästen, Schränke und Tische gehören der Zeit des Frühbarock an. Es wird das edle Material, die Einfachheit und Massivität hervorgehoben. Trotzdem Stifter die vielen barocken Möbel beschreibt und an ihnen den Reichtum der Phantasie schätzt, ist er doch nicht gewillt, dem Barock diesen Ruhm einzuräumen. Er nennt die Figurenwelt des Delphinschreibkastens, der ein Werk aus dem beginnenden 17. Jahrhundert ist, ausdrücklich mittelalterlich.

In der Außenarchitektur schildert Stifter außer einem Bauplan, über den wir noch sprechen, vorhandene Architektur. Die positiv gewürdigten Bauwerke gehören der älteren Phase des Barock an. Bei Beschreibung von Mathildens Schloß wird diese Zeit charakterisiert als die Epoche, in der „man noch den Harnisch trug, aber schon die weichen Locken der Perüke auf ihn herab fallen ließ".

(VI, 332.) Die Erscheinung des Baues entspräche in ihrer burgartigen Schwere durchaus der Lebensform der damaligen Menschen.

An diesem Bau entwickelt Stifter das Problem des Baumaterials. (VI, 392; VII, 237.) Er entschließt sich in heutigem Sinne dafür, daß man die wuchtig rauhe Gliederung des Steins, das Baumaterial stehen lassen soll. Die Tünche, die eine spätere unverständige Zeit aufgelegt hatte, wird nach stückweisen Versuchen ganz abgenommen. In dem Artikel „Der Baustil der Linzer Häuser" (XIV, 250) verwahrt Stifter sich dagegen, daß diese „weißliche, gelbliche, grauliche, grünliche, nichtssagende und kunstlose Tünche, hatten. Ebenso sagt er: „Vom Kunststandpunkte aus halten wir aber den Ölfarbanstrich der Häuser für noch verwerflicher, weil Häuser dadurch auf Darlegung jedes Stofflichen verzichten und sich den chinesischen Lackarbeiten nähern."

Einen gewaltigen architektonischen Plan entwirft Stifter in den Landhäusern am Traunsee in seiner Novelle „Feldblumen". Der geistigen Gemeinschaft einiger weniger, harmonisch verbundener Menschen entspricht die Wohnkolonie. Diese Landhäuser am Traunsee sollen fast altgriechisch einfach sein und mit Säulengängen untereinander verbunden. Flache Dächer als Gärten ausgebaut, betonen die Heiterkeit. Breite Marmorstufen zum See erhöhen die Feierlichkeit. Das Ideal der Baukunst ist wie das der übrigen Kunstgattungen ein griechisches. In den griechischen Landhäusern sollen auch die Geräte „edel, massiv, antik einfach, scharfkantig und glänzend" sein. Barocke Möbel werden kantig und bekommen gleichsam antikisches Aussehen.

Nicht von vorneherein ist Stifters Ideal das klassische gewesen, und selbst in der reifen Zeit besteht neben dem Ideal die Würdigung mittelalterlicher Baukunst, die er ebenfalls mustergültig nennt. Wie innig hat er den Geist der mittelalterlichen Stadt Nürnberg empfunden. In der Frühzeit ist die Schilderung gotischer Bauwerke romantisch gefärbt. Im „Hochwald" steht die einsame Ruine zu dem „reinen Himmel empor" und die „Fensterreihe, die jezt in keinem Abendroth mehr glänzen, sondern eine Wildniß schöner Waldkräuter in ihren Simsen tragen" (I, 216), zeigen deutlich, daß ein Doppeltes ausgesagt ist. Über dem Ganzen liegt noch ein Hauch von Ruinenromantik. Gleichzeitig ist aber schon das Gefühl für den Organismus der Natur da, für das natürliche Zurückgeordnetwerden aller Dinge. In der „Narrenburg" steht der Turm des Prokopus, „wie ein verdichteter zusammengebundener Blitz sprang er zakig und gothisch von seinem Felsen empor". (II, 54.) Stifter sieht in der Gotik die Beziehung zur Natur, nur deswegen konnte er sie positiv werten und findet den feinsten Ausdruck für das Wesen gotischer Baukunst. Er vergleicht das Emporstreben gotischer Pfeilerbündel und Strebepfeiler mit dem Aufsprießen von Halmen. Die Kirche „strebt schlank empor, wie Halme, die sich wiegen, und gleicht auch den Halmen darin, daß ihre Bögen so

natürlich und leicht aufspringen, wie Halme, die da nicken. Die Rosen in den Fensterbögen, die Verzierungen an den Säulenknäufen, an den Bogenrippen, so wie die Rose der Thurmspitze sind so leicht, wie die verschiedenen Gewächse, die in dem Halmenfelde sich entwickeln". (VII, 359.) Er sagt es noch öfter, daß die Baukunst in Teilen und im Ganzen natürlichen Gesetzen unterliegt. „Endlich waren ja alle Bauwerke aus Naturdingen entstanden, welche die Vorbilder gaben." (VI, 333; 105; VII, 239.)

Für den Barock bringt Stifter kein Verständnis auf, für die frühe Zeit allerdings doch; es wundert uns aber, daß der lange Zeit in Wien lebende Künstler nicht ein Wort der Würdigung für die gewaltigen Barockschlösser oder für barocke Kirchen findet. Als der Dichter im Alten Siegel den gewaltigen Petersdom nennt, beschränkt er sich auf Schilderung des Allgemeineindrucks. „Hoch oben durch die Fenster wallte ein Sonnenstrom herein und setzte den ruhig erhabenen Raum in warmes Feuer." (III, 135.)

Stifter nimmt in der Abhandlung „Der Baustil von Linzer Häusern" Stellung zu der allgemeinen Frage, wie sich heutige Baukunst verhalten müsse. Geschult an der Vergangenheit, soll die Neuzeit neue, der Zeit gemäße, an Antike oder Gotik angelehnte Baukunst schaffen. Eine bloße Nachahmung lehnt er völlig ab [55]). „Nichts ist darum schön, weil es antik, deutsch, maurisch, byzantinisch, italienisch usw. ist, sondern es ist es, wenn die Behelfe dieser Stile in völliger Reinheit, in verstandesgemäßem Bewußtsein und in künstlerischer Grazie angewendet werden, oder wenn man, so man es im Stande ist, seinen eigenen, fest geschlossenen und fertigen Stil anwendet." Wie wenig setzt Stifter aber gegen den eigenen Zeitgeschmack, der einen historischen Stil nach dem anderen heraufbeschwört. Er hat nicht den reinen Biedermeierbau in seiner schlichten, klaren Form geprägt. Seine Forderung ist die eines Laien und ist mehr kritisch als schöpferisch. (XIV, 251.)

Das Haus und seine Umgebung.

Das Haus ist in die Natur eingebunden als ein Teil derselben. Es ist nicht überwuchert und verschlungen von wildem Gewächs wie die Häuser der Romantik, bei denen die Entscheidung schwer fällt, ob man noch durch einen Laubengang in der freien Natur geht oder ob dieser Weg schon in das Haus führt; der Eindruck, daß man sich noch in der Natur befinde, wird durch Malereien in den anschließenden Räumen unterstützt. Das Rosenhaus bewahrt seine Selbständigkeit, ohne die innere Beziehung zur Landschaft aufzugeben. Die Rosenwand des Hauses ist nichts Fremdes und gleichsam nur die Zusammenbindung, der Ausklang der vielen einzelnen Rosenstämme im Garten. Daß im Rosenhaus die Architektur durch die, in einer Wand frei davorstehenden Rosen verdeckt wird, ist in

dem persönlichsten Erlebnis des Besitzers begründet und gerechtfertigt und findet im übrigen Werk Stifters keine Parallele.

Der Garten ist vom Haus zur Landschaft abgestuft. In der Gartenanlage finden wir weder den Plan des barocken französischen Kunstgartens, noch den absichtlich verwilderten englischen Naturgarten. (Dieser ist in den frühen Novellen, in der „Narrenburg" vertreten, seine Anlage ist ganz dem romantischen Gartenbild entlehnt.) Wir finden eine Anlage, die aus beiden Quellen speist, deren Vorbild die Ordnung der Natur selbst ist. Wald auf hügeligem Gelände, Obstanlagen, Blumen, Heckengrün sind in ungezwungener Ordnung miteinander verbunden. In der barocken Gartenanlage im Schloß Mathildens werden die geraden künstlichen Alleen wieder der Bewegung des Landes angepaßt und führen in leichten Windungen vom Haus in die Natur — und das alles läuft ohne merklichen Übergang in die Wege des Landes weiter, im Sommer zwischen wogenden Ährenfeldern hindurch. Dieser „Berührweg" (VII, 302) entspricht den Vorschlägen eines Werkes von Ritter, von dem G. Wilhelm in seiner Einleitung zur Bong'schen Ausgabe II. Teil S. 220 stichhaltig nachweist, daß Stifter das Werk Ritters, das dieser dem Fürsten Johann Adolf Schwarzenberg gewidmet hatte, bei dessen Witwe gesehen haben konnte. Es ist die „Anleitung zur Verschönerung der Landgüter und Landschaften nebst der Bepflanzungsmethode der Felder, Äcker und Wiesen nach englischer Art. Das Nützliche mit dem Schönen verbindend" von Karl Ritter, Gartendirektor. Mit 7 Originalkupfertafeln. Wien, 1839, bei Tendler-Schäfer. Wilhelm nennt den Bezug auch dieses Werkes zu Goethe zu den „Wanderjahren" und zu den „Wahlverwandtschaften". Stifters „Brigitta" schließt sich an.

Bei Stifters Gartenbild müssen aber auch die Gartenpläne Fürst Pückler-Muskaus genannt werden. In den, dem Wesen der Natur widersprechenden, winzigen, eingefriedeten Blumenbeeten, wird eine Stifter nicht gemäße Anlage von ihm doch übernommen. Die Entstehungsgeschichte der Narrenburg hat bewiesen, daß Stifter den „Semilasso in Afrika" des Fürsten Pückler-Muskau kennen mußte.

Was die Natur ganz in den übrigen Wesensbereich Stifters stellt, ist die Pflege durch den Menschen. Es befremdet uns allerdings und widerspricht dem Wesen der Natur völlig, daß diese Natur ästhetisiert wird. Obstbäume werden mit Wasser und Seife abgebürstet und gereinigt, und was besonders erstaunlich erscheint ist, daß auch die Tiere sich bei besonderer Pflege in diese ästhetische Ordnung einfügen. Die Vögel, welche sonst nur im tiefsten Walde singen, erfreuen hier die Menschen in nächster Umgebung und Nähe mit ihrem Gesang.

Der Überblick über die Anschauungen von Skulptur und Architektur zeigt, daß Stifter in der Antike die stets befruchtende Kraft gesehen hat, der sich nur das Mittelalter entzogen hat, das den in der Antike vollendeten Prozeß der Naturnachahmung von sich

aus und noch unvollkommen und fehlerhaft freilich begonnen hat. In der Skulptur tritt er dafür ein, daß das Beispiel der Antike nachgeahmt werde. Dabei denkt er an eine volle Weichheit. Der Standpunkt in der Architektur ist der, daß das Bauen ein Ideal ist und an die Antike oder vielleicht auch noch allenfalls an das Mittelalter angelehnt werden müsse. In seinen Dichtungen aber beschränkt er sich, vorhandene Baulichkeiten dem modernen Zeitgefühl anzupassen. Durch vielfache innerlich berechtigte Änderungen wird versucht, die Harmonie herzustellen.

Ist der Verzicht auf die Forderung eigener Produktivität in der Baukunst bei Stifter durch die Erkenntnis zu erklären, daß die eigene Zeit nicht reif genug sei, Baufragen lösen zu können? Die eckigen Steinkästen der Zeit hat Stifter aufrichtig gehaßt. Im Rosenhaus hat er eine Grundrißzeichnung entworfen, die durch immer neue Anhaltspunkte, Aussicht aus den Fenstern, tägliche Beleuchtung usw. erhärtet wird. Wesentlich ist aber nicht die Architektur, sondern das Wohnen.

Im Ganzen können wir sagen, daß Stifter sich mit allen Fragen der bildenden Kunst beschäftigt hat, daß er aber persönlich nur in Fragen der Malerei interessiert ist. Die grundsätzlichen Erkenntnisse auf diesem Gebiet sind grundlegend für sein Denken und werden von ihm wiederholt ausgesprochen. Die Natur ist ihm letztes Gleichnis und letzter Wert im menschlichen und irdischen Bereich. Darüber erkennt er eine Idee an, die im Göttlichen Sein sich manifestiert und von Gott in die Dinge hineinleuchtet. Sein gesamtes Denken war kein historisches, es war befangen in dieser Doppelheit, die für ihn nur Eines war.

STIFTERS TÄTIGKEIT FÜR DIE KUNST.

Wie schon gesagt ist, glaubte Stifter an eine dem Kunstwerk innewohnende Wirkung. Der Künstler schafft zwar sein Werk unabhängig von Meinungen über Kunst, „er macht sein Werk, wie die Blume blüht, sie blüht, wenn sie auch in der Wüste ist, und nie ein Auge auf sie fällt. Der wahre Künstler stellt sich die Frage gar nicht, ob sein Werk verstanden werden wird oder nicht." (VII, 354.) Die beseligende Kraft der Schönheit ist diesem Kunstwerk eigen und gehört mit zu seinem Sein. Diese Schönheit ist nach Stifters Überzeugung zugleich Sittlichkeit, die an das sittliche Gefühl appelliert, das jedem Menschen eigen ist. Am 13. 12. 1859 schreibt Stifter über dieses Sein des Kunstwerkes an August Piepenhagen: „Der Künstler hat jenes Ding in seiner Seele, das alle fühlenden Menschen in ihrer Tiefe ergreift, das alle entzükt, und das keiner nennen kann. Manche heißen es Schönheit Poesie Fantasie Gefühl Tiefe etc. ... aber das sind all nur Namen, die das Ding bezeichnen ... ich möchte es wohl das Göttliche nennen, das große

und leuchtende Menschen überhaupt offenbaren, theils als Charakter, theils in Handlungen, und das der Künstler in dem darstellt, was er hat, in reizenden Gewandungen. Wer es besizt ..., der prägt es in allen Dingen aus, in allen Stoffen, er beseelt sie damit, und wären es die kleinsten, z. B. daß ein Mann und eine Frau aus dem Nebel heraus gehen, daß der Mond aus dem Nebel scheint, daß er eine Brüke beleuchtet, und daß daneben ein dürrer Stamm steht. Wer es nicht hat, der fühlt dessen Mangel nicht, er sucht die Wirkung im Stoffe, er häuft den Stoff, und erzielt nichts, wie halsbrechende Dinge er auch verübt. Daher kömmt es, daß solche Menschen so gerne in Absonderlichkeiten verfallen, und so unsäglich viele Materie verbrauchen." (XIX, 199.) Wenn auch der Ausdruck der Schönheit im unbewußt schöpferischen Akt geboren wird, so gibt es für Stifter doch eine Aufgabe an der Kunst, die ganz bewußt ist. Da die Kunst einen erzieherischen Charakter hat, ist diese Aufgabe eine doppelte, die an der Kunst selbst und die an der Menschheit. In der Abhandlung über den Kefermarkter Altar heißt es: „... ein Fehler, mit dem der Österreicher so gerne belastet ist, von dem man nicht weiß, soll man ihn Bescheidenheit oder Trägheit nennen (vielleicht ist es ein Gemisch von Beiden), der ihn verleitet, wenn er etwas Herrliches besizt oder gethan hat, sich daran zu freuen, weiter aber kein Aufheben davon zu machen, selbst in dem Falle nicht, wo Verbreitung sogar Pflicht für das Schöne und Gute und Pflicht gegen die Nebenmenschen wäre." (XIV_2, 270.)

Stifter verbannte jede Leidenschaft aus seiner Kunst. Für das dichterische Werk ist das von besonderer Bedeutung, wie die vielen unverständigen und angreifenden Kritiken und die harte Auseinandersetzung mit Hebbel scharf beleuchten. Auch in der malerischen Ausübung ist Stifter stets bestrebt gewesen, ein reines Bild der Natur darzustellen, das nicht durch eitles Wollen und Wünschen verdunkelt ist. Mit äußerster Heftigkeit wandte er sich gegen jeden Versuch, Begierden und Leidenschaften in das Bild hineinzutragen. „Heute wird wilde Lust gezeichnet, die die Welt bewegt oder Leidenschaften und Erregungen. Das halten sie für Kraft, was nur klägliche Schwäche ist. Das Sittengesez allein ist in seiner Anwendung Kraft." (XIX, 93; XIV, 307.)

Stifter diente der Kunst in selbstloser Hingabe. Seine erzieherische Aufgabe sah er nicht nur in der Ausübung seiner Kunst, sondern vor allem in der vielseitigen praktischen Tätigkeit im Dienste der Kunst. (XIX, 129.) Stifter war seit dem Jahre 1851 ständiger Kritiker der Linzer Zeitung (vgl. XIV S. XLVIII). Bei der geringen Bedeutung, die Linz als Kunststadt genoß, hatten die Kritiken der Ausstellungen des oberösterreichischen Kunstvereins keine weittragende Bedeutung. Weit gewichtiger war in der früheren Zeit bei dem dichterischen Ruhm Stifters sein persönlicher Einfluß auf die interessierten Kunstkreise. Es bestand sogar der Plan einer längeren Vortragsreihe über Kunst.

Im Frühjahr 1851 wurde der Linzer Kunstverein gegründet. Stifter hatte anfangs starke Bedenken, doch schon nach einem Jahr hatte er diese überwunden und wurde dann am 24. April 1852 in den Verwaltungsausschuß gewählt und erhielt das Referat für Kunst und Altertum. Am 17. Juni 1854 wurde er zum Stellvertreter des Obmanns gewählt. Dieser Wahl ging aber Mitte Dezember 1853 eine wichtige Ernennung voraus, nämlich die zum Conservator der k.k. Centralkommission zur Erhaltung und Erforschung der Kunst- und historischen Baudenkmale, durch Erlaß des Handelsministers Andreas Ritter von Baumgartner vom 15. 12. 1853.

In der Eigenschaft als Conservator setzte Stifter sich für die Erhaltung oberösterreichischer Denkmale ein, wobei er oft genug auf Unverständigkeit bei den höheren Behörden stieß. In den Jahren 1852 bis 1855 leitete er die Wiederherstellung des Kefermarkter Altares. Die Beschreibungen der Wiederherstellung der Kirche in Kerberg (= Kefermarkt) (VI, 309; VII, 345) zeigen, ebenso wie die Briefe, die Gewissenhaftigkeit und die Genauigkeit mit der Stifter zu Werke ging. Er fühlte sich verantwortlich dem Werke die vorgefundene Gestalt zu erhalten, obschon seine Berichte an den Statthalter von Oberösterreich und an die Zentralkommission starke Bedenken gegen den aufgefundenen Zustand beweisen [56]). In der Abhandlung über den Kefermarkter Altar sagt er, daß in der Zeit, als die Kirche neue barocke Seitenaltäre „im sogenannten Zopfstile" erhielt und die alten gotischen Seitenaltäre mit in den Aufbau des Hochaltares hineingenommen worden wären, „was durch die Thatsache Wahrscheinlichkeit gewinnt, daß man an dem Hochaltare Ornamente angenagelt fand, die gar keine Bestandteile dieses Altares sind". Stifter ließ zwar durch Rint eine neue Predella und ein Sakramentshäuschen im Stil der Gotik herstellen, obschon er wußte, daß dasselbe nicht ursprünglich mit dem Altar verbunden gewesen sein konnte. Er beließ den vorgefundenen Zustand, weil er über die ursprüngliche Gestalt keine sichere Auskunft erhalten konnte [57]). Noch heute ist der Altar in der Gestalt erhalten, die Stifter ihm geben ließ. Nur die beiden Skulpturen des hl. Georg und des hl. Florian wurden aus dem Altaraufbau herausgenommen; sie standen ohne Sinn auf den beiden Flügeln und ihre Konsolen ragten über die Breite der Flügel hinweg. (Alte Ansicht auf Binzers Stich.) Sie wurden mit einer baldachinartigen Bekrönung auf einem Sockel an die Wand gestellt. (XIV_1, 319.) Stifter hatte die außerordentliche Kunstbedeutung des fast unbekannten Werkes mit sicherem Gefühl erkannt und seine Entstehung mit Zeichnungen Dürers in Zusammenhang gebracht. Er hatte diesen Gedanken aber aus synchronistischen Bedenken gleich ausgeschaltet. Die Kunstforschung hat auch nach Stifters Zeit keinen sicheren Meister nennen können, sie führt Riemenschneider, Veit Stoß und Pacher an. Eine neueste, von Prag ausgehende Untersuchung, sieht im Kefermarkter Altar eine Vorstufe zum Breisacher Altar des Meisters H. L. Nur die Auffindung von Urkunden wird diese

Frage entscheiden können. Am ehesten scheint mir Pacher der schöpferische Geist zu sein, wenn auch die Arbeit selbst von einem sehr begabten Schüler oder Gehilfen ausgeführt wurde.

Noch ein Problem scheint nicht gelöst zu sein, nämlich ob der Altar ursprünglich bemalt gewesen ist. Stifters Abhandlung muß herangezogen werden: „Sämtliche Ornamente und Rahmen sind mit weißer Leimfarbe angestrichen und so verklebt worden, daß man die Feinheit und Reinheit des Schnittes nicht mehr sieht ... Die Hauptfigur des hl. Wolfgang hat man ganz vergoldet, ihr ein neues, unaussprechlich gemeines und widrig sinnliches Angesicht gemacht und dasselbe mit rother und weißer Farbe und mit einem blauen, schön rasirten Bart gemalt." Oberchristl und Halm haben die Vermutung ausgesprochen, daß es sich dabei um eine Grundierung für Anstrich und Vergoldung gehandelt habe. Oberwalder lehnt diese Annahme ab [58]). Nach Stifters Anschauung ließe sich denken, daß er mit einem späteren, dicken Ölaufstrich zugleich die ursprüngliche Bemalung hat abnehmen lassen. Der Lindenholzaltar hat noch Farbreste, die auf eine ursprüngliche Fassung schließen lassen. (Vgl. XIV, 420.)

Die Restaurierung des Wolfgangaltares von Michael Pacher hat Stifter nicht geleitet, obschon St. Wolfgang mit zu Oberösterreich gehörte. (Vgl. G. Wilhelm, Einleitung zu XIV S. LIV, und Ignaz Zibermayr, Die St. Wolfganglegende, Linz 1924.)

Seine Stellung im öffentlichen Leben bezeichnete Stifter am 22. 12. 1860: „Ich bin Schulrath und Inspector der Volksschulen, Conservator der Baudenkmale in Oberösterreich, Vice-Vorstand des Kunstvereins, Mitglied und Referent des kirchlichen Kunstvereins, Mitglied und Referent des Museums." (XIX, 260.)

Daß diese vielseitige Tätigkeit auch einen künstlerischen Grund haben muß, hat Stifter oft betont. Wenn er auch für den Kunsthistoriker keinen bestimmten Weg gewiesen hat — wie in der Kunst selbst nicht — so hat er doch über die Grundlage gesprochen. Ein Kunstwerk aufnehmen, bedeutet einen nachschöpferischen Akt vollziehen, also ein Vordringen in die Kunst selbst. Die Pflichten und die Aufgaben, Forderung der Selbsterziehung usw. sind die gleichen wie für den bildenden Künstler. Mit dieser Forderung setzt Stifter aber zugleich die tiefste Rechtfertigung des Kunsterziehers. Da, wo die Götter selbst unterzugehen scheinen, sind es ihre Priester, die das göttliche Bild in eine größere Zukunft retten. (VII, 35; VIII, 85.)

Adalbert Stifter, der Maler und Dichter, hatte nicht nur in seiner Kunst ein Ideal verkündet, er hatte es unter dem Einsatz seiner ganzen Persönlichkeit auch gelebt. Das anzuerkennen, würde dem Menschen Stifter und auch dem Künstler eine größere Genugtuung sein als das Lob seiner Werke. Er vermochte in seinem Leben in opfervoller Entsagung die Einheit und Harmonie zu erreichen, die er in seinem gesamten Werk verklärend dargestellt hat.

Anmerkungen.

1) 1901. A. Horcicka Bd. XIV der Sämtlichen Werke. Prag. 1904 Heins Veröffentlichung.

2) Ausstellungen von Stifter Bildern: 1839 Akademie bei St. Anna, eine Gebirgslandschaft, ein Kirchhof, eine Herbstgegend und, wie J. K. Markus behauptet, noch zwei andere Landschaften. 1840 Seestück mit Mondbeleuchtung. 1842 eine Felspartie (am 15. März ds. Jahres auch auf der Pester Ausstellung), Friedberg, Schweizerhaus, Bilder vom Gosausee und Dachstein und andere Vorwürfe aus dem Gebiet der Berge und Seen; 1907 Adalbert Stifter Gedächtnisausstellung des österreichischen Kunstvereins; 1922 Aufbewahrung der, von Bachofen von Echt der Adalbert Stifter-Gesellschaft vermachten Bilder in der Hofburg; 1925 Stifter Ausstellung im Linzer Museum; 1928 Adalbert Stifter Gedächtnisausstellung mit 65 Bildern veranstaltet von der Künstlervereinigung „Theseus Tempel" und der Adalbert Stifter-Gesellschaft im Theseustempel. 1932 kam die bedeutende Sammlung der Gesellschaft zur Aufbewahrung in die Räume der Albertina; Stifter Bilder waren vertreten in den Jahren 1930 bis 1933 auf den Dichter-, Musiker- und Maler-Ausstellungen in Schaffhausen, Heidelberg, Mannheim, Osnabrück, weiter auf der Ausstellung der „Gesellschaft zur Förderung Moderner Kunst" und des „Hagenbundes" in Wien. 1937 im Winter Adalbert Stifter Gedächtnisausstellung in der Albertina; im Herbst eine Ausstellung in Wien.

3) „Wenn ich auch ein schlechter Dichter bin, so bin ich doch ein solcher, der sich alles ausmalen muß, und sich alles vor sich in die Luft hinstellen, was er noch nicht gesehen hat."

4) Es sei an den Brief vom 9. 2. 1839 erinnert, in welchem Stifter seinen früheren Zeichenlehrer um eine Ansicht von Kremsmünster bittet. Er will „ein Öhlgemälde als Andenken für die Kremsmünsterer Zeichnenschule" malen. In diesem Zusammenhang nennt Stifter ein „Abendstük von Kremsmünster". „Was den mahlerischen Werth anlangt, so getraue ich es mir besser zu machen als das von Otto Müller zu meiner Zeit gesendete Abendstük, was in den Vordergründen kleinlich und naturwidrig gehalten ist, und selbst in den Mittel- und Hintertönen, bloße Farbeneffekte hat:" (XXII, 188).

5) Auch in der Dichtung bedient Stifter sich des Kunstgriffes, durch eine Sonderbeleuchtung einen Teil der Landschaft aus dem Gesamtbild herauszuheben.

6) Abb. bei Lohmeyer, Karl, Die Heidelberger Maler der Romantik. Heidelberg 1935. S. 87 Bild 50.

7) Abb. in Rud. Oldenbourg: Die Münchener Malerei im 19. Jahrh. München 1922, S. 39.

8) Stifter baut die soziale Gesellschaftsordnung des Mittelalters und die kulturtragende Gesellschaft, in den späten Novellen und vor allem im Nachsommer wieder auf. Auch die Romantik ist letzten Endes nur aus dem Zusammenbruch der gesellschaftlichen Ordnung zu verstehen. Aber es ist bei ihr ein Sehnen nach rückwärts, während Stifter in die Zukunft weist und ein Bewahrer ist.

9) Die Landschaft der Gemälde nimmt auch nie die bizarre, sonderliche Gestalt an, wie in der Dichtung z. B. im Hagestolz, wo sie mit dem eigenwilligen Wesen des Menschen eine schicksalhafte Einheit bildet.

10) Abb. 279 S. 377 bei Lohmeyer.

11) S. 69 bei Hein.

12) Die Schwarzenberg-Galerie ist noch heute in altem Galeriegewand erhalten und zeigt die Bedeutung dieser Sammlungen. Vgl. auch die Bedeutung der Privatsammlungen im Nachsommer, im Hause Risachs, Mathildens und des alten Drendorf.

13) Beispiele für diese Tradition lassen sich genugsam aufzeigen. Im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt a/Main hängt ein großes, hochformatiges Bild von Federik de Moucheron (1635—86), das eine ähnliche Szenerie mit vertauschten Seiten zeigt. Kat. Nr. 585 „Waldtal". Abb. eines Wasserfalls von Zimmermann in Rud. Oldenbourgs Münchener Malerei im 19. Jahrh. München 1922 S. 241.

14) Vgl. die greifenden Äste links unten im Bild auf C. D. Friedrichs Hünengrab.

15) „Bisher hat sich noch kein Anhaltspunkt gefunden, wer „Gustav" sein könnte. In der Liste der damals in Wien lebenden und ausstellenden Maler kommt der Name Gustav nicht vor. Josef Bindtner vermutet in „Adalbert Stifter und sein Werk", Strache 1928, S. 104, daß es „der von Helfert als der Gustav des Nachsommer bezeichnete junge Freund Gustav Schwarz von Mohrenstern" ist (Josef Frh. von Helfert schrieb Stifterartikel. Siehe Hein Lit.Verz.).

16) Abb. in G. J. Kern: Karl Blechen. Sein Leben und seine Werke 1911 S. 145.

17) Matzke betont dieses Sehnsuchtsverhältnis für die Dichtung immer wieder. S. 14 ff.

18) Auch der Maler Roderer in den Nachkommenschaften übt sich unentwegt in Dachsteinmalereien und vernichtet sie wieder. „Soll es denn garnicht möglich sein, den Dachstein gerade so zu malen, wie ich ihn oft und stets vom vorderen Gosausee aus gesehen habe?" Er will nicht eher ruhen, sagt er, „bis es mir gelungen sei, den Dachstein so zu malen, daß man den gemalten und den wirklichen nicht mehr zu unterscheiden vermöge". „Jene wirklich mißlungenen Dachsteinmalereien sind alle verbrannt worden, ich konnte sie garnicht ansehen, und hatte keine Ruhe, so lange sie auf der Welt waren." (XIII, 232 ff. 234).

19) Hein S. 498 „ebenso ansprechend hat der Malerpoet auch den „Blick vom Königssee gegen den Watzmann und St. Bartholomä" gestaltet. Dieses Gemälde, etwa die Mitte haltend zwischen den Bildern von Steinfeld und den Gebirgslandschaften von Hansch, etwas wärmer und farbiger als der erstere, dabei aber schärfer und bestimmter als die meisten Bilder des beliebtesten und geschätztesten österreichischen Alpenmalers, hat nichts Dilettantisches an sich und würde jedem Künstler von Beruf Ehre machen. Die im Lichte flimmernden Berge des Hintergrundes, der leicht bewölkte zart getönte Himmel, die Spiegelung in dem durchsichtig klaren, tiefgrünen Wasser, an dessen Uferrande die Steine des abfallenden Grundes unter dem nassen Spiegel emporblicken, das alles ist mit einer Sicherheit gemacht, die umso erstaunlicher wirken muß, als sie ohne jede Schulung erworben wurde."

20) Zugrunde liegt nach wie vor was Stifter über die Natur als Schöpfung sagt: „Wem Das nicht heilig ist, was ist, wie wird Der Besseres erschaffen können, als was Gott erschaffen hat," (Nachs. S. W. VII, 28); „Wenn der Mensch ein Schönes darstellen will, ahmt er Theile der Schöpfung nach, als des Schönsten, was in Erscheinung kömmt, gleichsam der sichtlichen Verkörperung Gottes." („An das Vicedirektorat der philosophischen Studien" 1847. XIV, 307). „denn in Sachen der Natur muß auf Wahrheit gesehen werden." (VI, 48); „die Merkmale der Dinge zu achten, . . . die Wesenheit der Dinge zu verehren . . ." (S. W. VII, 28)· „Ich wollte nämlich, . . . die wirkliche Wirklichkeit darstellen, und dazu die wirkliche Wirklichkeit immer neben mir haben. Freilich sagt man es sei ein großer Fehler, wenn man zu wirklich das Wirkliche darstelle: man werde da trocken, handwerksmäßig und zerstöre allen dichterischen Duft der Arbeit. Freier Schwung, freies Ermessen, freier Flug des Künstlers müsse dasein, dann entstehe ein freies, leichtes, dichteriches Werk. Sonst sei Alles vergeblich und am Ende — das

sagen die, welche die Wirklichkeit nicht darstellen können. Ich aber sage: warum hat Gott das Wirkliche gar so wirklich und am wirklichsten in seinem Kunstwerke gemacht, und in demselben doch den höchsten Schwung erreicht, den ihr auch mit all euren Schwingen nicht recht schwingen könnt? In der Welt und in ihren Teilen ist die größte dichterische Fülle und die herzergreifendste Gewalt. Macht nur die Wirklichkeit so wirklich, wie sie ist, und verändert nicht den Schwung, der ohnehin in ihr ist, und ihr werdet wunderbarere Werke hervor bringen, als ihr glaubt, und als ihr thut, wenn ihr Afterheiten malt und sagt: Jetzt ist Schwung darinnen." (Nachkommenschaften. XIII, 271 ff.).

21) „Die Höhe der Stube über andern Wohnungen läßt mich wohl ein sattsames Stük Himmel erbliken, aber auch Rauchfänge genug und mehrere Dächer und ein paar Vorstadtthürme. Die südlichen Wolken stellten sich indessen zu artigen Partieen zusammen und gewinnen immer liebere und wärmere Farben. Ich will . . . einige abzustehlen suchen und auf der Leinwand aufzubewahren. — Ich schrieb das oben Stehende heute morgens und malte fast den ganzen Tag Luftstudien." (S. W. I, 49).

22) Im Besitze der Berliner Nationalgalerie. Abb. auf S. 151 in Kerns Blechen.

23) Verzeichnis der Kunstwerke der Galerie des 19. Jahrhunderts im Oberen Belvedere Nr. 359 Adalbert Stifter; C. D. Friedrich, Blick aus dem Atelier des Künstlers. Linkes Fenster Nr. 109, Rechtes Fenster Nr. 110.

24) Abb. bei Kern: „Karl Blechen. Sein Leben und seine Werke." Berlin 1911 S. 153.

25) Am 8. 2. 1854 an Ottilie Wildermuth: „Nicht, was man macht ist die Kunst, sondern wie man's macht." (XVIII, 192).

26) Über die „neuentdeckte Poesie der ungarischen Heide" vgl. G. Wilhelm in der Einleitung Bong II, 216.

27) Vgl. die Bedeutung, welche der Raum ohne die Dinge in den späten Dichtungen hat.

28) Hein S. 503: „Die interessanteste Gruppe unter den künstlerischen Arbeiten Stifters ist jene, welche den Maler in dem Bestreben zeigt, vom Gegenständlichen absehend, zum Ausdrucke einer tiefen weihevollen Stimmung emporzudringen. In diesen Werken fließt Stifters Doppelbegabung zu einer einzigen machtvollen Wirkung zusammen. S. 504: „Das Gegenständliche ist hier nichts, die Beseelung, die Empfindung, die Stimmung ist alles."

29) Anfang der 40er Jahre hingegen sind die Stimmungswerte der dichterischen Schilderungen noch stark farbig.

30) Nachkommenschaften: „. . . oft war es mir schon deutlich, ich müsse es erfassen können, daß der unnachahmliche Duft und die unerreichbare Farbe der Natur auf meine Leinwand käme."

31) Diese Symbolkraft ist in der „Mappe" vor allem und in der „Narrenburg" ausgesprochen, wo die Bewegung im Naturraum gleichzeitig ist mit der Spannung und Entspannung des Menschen. Es ist eine Gleichzeitigkeit innerseelischer Vorgänge und äußerer Naturvorgänge, kein Abgestimmtsein der Natur auf den Menschen.

32) Die tiefe Anerkennung, die Stifter dem Prager Maler August Piepenhagen zollt, gilt vor allem dessen weichen Dämmerungslandschaften. „Ihre Gemälde, schreibt er ihm am 11. 8. 59, „sind unvergleichlich an Stimmung. Im zartesten Dufte ihrer Ganzheit schweben sie vor den Augen, jedes Marktschreien vordrängender Wirkungen verschmähend, aber dafür jeden innigen Zwischenton, welchen die Natur befiehlt, getreulich bringend. Vorzüglich schön schienen mir ein paar Mondgemälde von Ihnen." (XIX, 166). Zu tadeln hat er an Piepenhagens Bildern, daß die Zeichnung zu wenig bestimmt und selbständig sei. Vgl. S. W. XIX S. 201).

33) Abb. Silberne Bücher. Landschaften deutscher Romantiker. Herausgeber A. E. Brinckmann, Tafel III.

34) „Gestern erhielt ich die Vignetten zu den „Bunten Steinen". Welcher Schrek! Da ist alles verfehlt. Der Künstler hat nach einer eingelernten

Manier gearbeitet nicht nach der Natur, und diese Manier ist noch dazu alles Talentes ledig. Darum sind alle Gesichter dieselben (diker Oberkopf, wie Kinder, die Wasser im Haupte haben, ganz gleiche geistlose Augenbrauenbogen, Augenschnitt und Augenlieder, dieselbe Nasenlinie ohne Karakter, dike Wangen ohne Grazie und Sanftheit, kleiner Mund in der faden nichtssagenden Art der Bilder in Modejournalen und, wo Hände vorkommen, krötenartig.) Die Kleider sind nicht studiert, sondern oberflächlich als Gemeinplaz behandelt. (XVIII, 122) und: „Von Poesie ist endlich keine Spur da." (XVIII, 123).

35) „Ein anderes Bild, welches ebenfalls in jüngster Zeit entstanden ist, (1846) spricht dieselbe Herrschaft künstlerischer Stimmung gegenüber der bloßen Virtuosität aus. Es ist ein Fischbach. Schmugler . . ." (VII, 253).

36) XVII, 54. „Gauermann mit seiner Urtragödie". Worauf Stifter mit den Worten Gauermanns Urtragödie zielt, ergiebt die Heranziehung der Charakteristik, die Ludwig Hevesi (Österr. Kunst im 19. Jh., Leipzig 1903, I. Teil S. 76) bietet: „Er liebt den dramatischen Zug im Tierleben und malt die Herde im Kahn vom Gewitter geängstigt, den Hirsch von Wölfen angefallen oder von Geiern zerfleischt, dazu das derbe Idyll der Sennhütte." nach G. Wilhelms Anmerkungen zu XIV, 347).

37) „Steinfeld, welcher durch eine Reihe von Jahren einer der tüchtigsten Vertreter der Ansicht schöner Gebirgsscenerie war, lieferte in lezterer Zeit Compositionen, in denen er gerade die Fläche, die Steppe, das Unscheinbare wählte, und ich glaube, durch das Ideelle, das er hinein zu legen wußte, seine schönsten Gebirgslandschaften an künstlerischen Tiefe übertraf." VII, 252. „Seine verlassene Mühle und seine abgebrannte Hütte . . . erheben sich zu Dichtungen." XVII, 252/53. „Dieser Gegensaz menschlichen Unglükes und Verfalles als eines Kleinen gegen das ruhig Große einer Naturerscheinung, die sich täglich wiederholt und täglich wunderbar ist, bewirkt das Dichterische, das in diesem Bild liegt." (XVIII, 71; XIX, 128; XX, 3).

38) XVII, 254. „Gewöhnlich ist in sogenannten Genrebildern das Landschaftliche so dürftig erfüllt, oder in Landschaften die Staffage so nichtssagend, daß uns beides nicht in der Seele berührt, während hier sich beide geltend machen, „und doch beide sich zu einem Ganzen verbinden."

39) In der ersten Umarbeitung der „Mappe" für die Studienausgabe werden die ursprünglichen Heimatnamen durch allgemeine Namen ersetzt. Matzke sagt davon: „in dem Bestreben, das Ganze seiner auch örtlichen Zufälligkeit zu entkleiden und in Höhe einer allgemeinen Gültigkeit zu heben."

40) Daß er aber in dieser Zeit malte, sagt er selbst, z. B. am 6. 12. 1850: „Der Nachmittag ist . . allerlei Lieblingssachen (Zeichnen Malen) gewidmet." XVIII, 54.

41) „Kaulbachs simbolisirende Art wirkt auf mich absolut erkältend, es ist Verstandesgrübelei in seinen Compositionen aber nicht das warme wirkliche Leben, daher sind sie nach meiner Ansicht troz der Herrlichkeit einzelner Gestalten und Gruppen bloße Manier, und noch dazu nicht einmal ohne Auslegung verständlich. Das liegt weit ab von dem Wege der Kunst, wenn sie uns das Zauberbild des Lebens in Verklärung bringen soll, nicht aber eine Philosophie Randglossen oder dergleichen. Daher ist Kaulbach nur dort Meister, wo Simbolisiren geboten ist z. B. in seinen Zeichnungen zu Reineke Fuchs." XVIII, 334.

42) Die nordischen Romantiker Friedrich und Runge wollen nicht nach Italien, die späteren Richter und Blechen z. B. lieben Italien sehr. Was Italien für die Nazarener bedeutet, ist genugsam bekannt.

43) Brief vom 17. Juli 1858 an Louise Freifrau von Eichendorff: „Nach dem Sternenhimmel ist das Größte und Schönste, was Gott erschaffen hat, das Meer . . . Mein ganzes Wesen hat durch das Meer eine Umstimmung erhalten, und es schien mir, als wäre mein geistiges Leben um ein Doppeltes reicher geworden." (XIX, 121) Nachsommer: „Das Meer vielleicht das gewaltigste, was die Erde besizt, nahm ich in meine Seele auf." (VIII, 208) Margarete Gump macht S. 46 darauf aufmerksam, daß auch die Griechen in

der Natur das Meer am meisten geliebt hätten, da es das Allereinfachste sei und weist auf Winckelmann hin. „Die Stille ist derjenige Zustand welcher der Schönheit, sowie dem Meere der eigentlichste ist . . ."

44) Er zeichnete 29½ Stunden an dem Vorwurf und malte 72 Stunden. (XIV, S. LXVII:)

45) Vgl. Lessing über das Transitorische.

46) Die Themen des Malertagebuches sind:

1. Die Vergangenheit. römische Ruinen. — Bis auf den Vordergrund gezeichnet.
2. Die Heiterkeit. griechische Tempelruinen. — Mittelgrund gezeichnet Luft und Hintergrund gemalt.
3. Die Sehnsucht. — Mondstük. Die Luft gemalt.
4. Die Bewegung. strömendes Wasser — Bis auf die Luft und Teile des Vordergrundes gezeichnet.

(Wurde später verworfen und neu gezeichnet.)

Im Kopfe entworfen aber noch nicht begonnen:

5. Die Ruhe. See mit Schneeberg
6. Die Einsamkeit, Ruinen mit Mondaufgang
7. Die Schwermuth. Mondstük.
8. Die Feierlichkeit (Großglockner.)

Auszug aus dem „Tagebuche über Malereiarbeiten", im Besitz des Stifter-Archivs der „Deutschen Gesellschaft der Wissenschaften und Künste in Prag. Im Auszug gedruckt XIV (2), 358; vgl. Einleitung von G. Wilhelm S. LXIV.

47) Auch in seiner Dichtung tritt das Seiende in der Landschaft hervor. Die Farben, das Licht, der Schall und alle Bewegung hat abgenommen. Matzke sagt S. 111 von der „Mappe" „Landschaft, die ein Leben trägt, das kein eigentlich lebenvernichtendes Schicksal kennt, dessen Wesen in einem einfachen, stillen, einem „reinen Sein" beruht, breit und wohnlich, voll Ergebenheit in den Stand der Dinge, aber auch von großartiger Stärke, erfüllt vom unaufgeregten und dauernden Glücksgefühl des Seins — wie die Landschaft".

48) Ein persönliches Erlebnis mochte zu der Abklärung ebenso beigetragen haben. Das erschütternde Erlebnis des Todes seiner beiden Ziehtöchter hatte auf Stifter lange Zeit lähmend gewirkt. Ein Jahr später, 7. März 1860 schreibt der Leidgebeugte an Heckenast: „Langsam, sehr langsam, kamen wohl die früheren freundlichen Dinge des Lebens wieder, aber sie kamen doch, und unter ihnen die Kunst wie eine ruhige sanft lächelnde Göttin. Sie schien mir doch wieder der Aufmerksamkeit werth, und allgemach wurde sie die größte Trösterin, und wurde mir schöner, als sie es je gewesen war". (XIX, 222:)

49) „In allen Stufen des matten Grün, Grau und Blau lag das fabelhafte Ding hinaus; schwermüthig dämmernde, schwebende, webende Tafeln von Farben stellten sich hin . . ." (IV 1, 125.)

50) Stifter wendet sich oft mit größter Heftigkeit gegen jede, der menschlichen Leidenschaft dienende Kunst. Am 11. 2. 1858 an Heckenast: „Heute wird wilde Lust gezeichnet ,die die Welt bewegt, oder Leidenschaften und Erregungen. Das halten sie für Kraft, was nur klägliche Schwäche ist. Das Sittengesez allein ist in seiner Anwendung Kraft . . . gelassene Pflichterfüllung genaue Gewissenhaftigkeit und ein Blik in das Leben . . . ist Kraft". (XIX, 93.) An Franz Grillparzer: „. . . daß auch die alte österreichische Kunst, statt die höchsten Kräfte des Menschen in holder Schönheit empor zu heben, zur Unterhaltungsdirne werden will, die sich an alle untergeordneten und oft wilden Triebe wendet, nur nicht an die höchste menschliche Kraft". (XIX, 218.) (XIV, 307; VII, 28).

51) Die in der Dichtung geschilderten Bilder müssen noch untersucht werden. Genannte Gemälde und Künstlernamen sind bei Margarete Gump im 3. Kap. zu finden. Hier sei die Art der beschriebenen Bilder mit dem einen oder anderen Beispiel angegeben. Genrebilder im Stile Waldmüllers und Danhausers. (Die Holzknechte am Tisch der grünen Fichtau in

der „Narenburg"; der Maler Roderer in den „Nachkommenschaften" malt aus einem Versteck heraus das Volksleben bei einem Volksfest (II, 20); „Nachs." VI, 194; XII, 283.) Holländische Porträts im Stile Vermeers und van Dycks. („Manches schöne Mädchenantlitz wird mir ein Van Dyksches Gemälde", „Feldblumen"; „eine Gestalt, als träte sie aus einem Rahmen Van Dyks — in schwarzen Sammt gekleidet, hoch und stattlich, weißen Haupthaares und eines Bartes . . ." „Hochwald" I, 225; Nachs. VII, 203.) Romantische Bilder im Stile Steinles u. a. (Brautzug in der grünen Fichtau im „Prokopus" ein Bild, das Schwind gemalt haben könnte; ferner folgendes Bild: Nachtstimmung, ein Schloß mit einem Balkon, über den ein Dach aus weißer Seide gespannt ist, welcher mit rotem Samt ausgeschlagen ist, darauf zwei Gestalten, ein Mann, dessen Gestalt als dunkle Silhouette sich abhebt gegen das weiße Seidengewand einer Frau über das ein rotes Samtmäntelchen geworfen ist. In jeder Pose geben die beiden Menschen ein echt romantisches Motiv. (XII, 154, 198.) Landschaftsbilder. (Beschreibung des Hügellandes VI, 307.) Gartenstücke im Stil Engers. (Rosenhausbeschreibung VI, 44.) Biedermeierinterieurs im Stile Kerstings und Friedrichs. (Die beiden Schwestern aus dem „Hochwald" in ihrem Gemach, die eine an ihrem Stickrahmen am Fenster, die andere mit der Harfe auf einem Ruhelager. I, 219). Bilder die mitelalterlich anmuten und an Madonnen- und Heiligendarstellungen erinnern. (Man vergleiche van Eyck mit folgender Stelle aus dem „Hochwald": „Im großen, schweren, vergoldeten Sessel von funkelrothem Samte saß der Freiherr, den langen weißen Bart herabfallend auf die goldnen Ketten und Gnadenzeichen des Kaisers, die er alle umgethan hatte, rükgestreift den schwarzen Ärmel des Gewandes, und mit der bloßen Hand den Goldknopf des Sessels fest gefasset. Vor ihm, doch nicht auf dem Teppich um den Sessel (!), sondern auf dem Marmorpflaster standen zwei verzagte und demüthige Gestalten". „Hochwald" 1. Fassg. hrsg. von Dr. M. Stefl, Adam Kraft-Verlag. S. 29; Anm. in I, 400.) Wenn wir an den Zug im „Hochwald" denken, wie die beiden Mädchen in einer Sänfte in ihre Abgeschiedenheit gebracht werden, so fallen uns die zauberhaften indischen Miniaturen ein, die man in Berlin bewundern kann, I, 241.)

In der Bildbeschreibung geschieht es auch, daß Stifter aus dem Naturding ein Kunstding macht, aus einem Landschaftsbild ein Architekturbild (Studien IV (1), 49. „Das grüne Dach des Waldes, getragen von den unendlich vielen Säulen der Stämme".).

52) Stifter sieht in der antiken Faltengebung mehr, er lobt im „Nachsommer" (VII, 91.) den Bewegungszusammenhang mit dem Körper „und dann drükt die Gestaltung nicht bloß den Zustand aus, in dem sie gegenwärtig ist, sondern sie weist auch auf den zurük, der unmittelbar vorher war, und von dem sich die Gebilde noch leise vorfinden, und sie läßt zugleich den nächsten künftigen ahnen, zu dem die Bildungen weisen."

53) „Die Züge waren meist einfach . . . und doch . . . schöner und menschlich richtiger — als sie jezt vorkommen". „Die Stirnen, die Nasen, die Lippen waren strenger, ungekünstelter und schienen der Ursprünglichkeit der menschlichen Gestalt näher". (VII, 168.)

54) Stifter faßt zweierlei unter einem Begriff zusammen. Die Antike ist jugendlich, weil sie das Bild der Jugend prägte, das christliche Mittelalter, weil es ein junges werdendes Volk war.

55) „Alte Kunst in Oberösterreich". 1857. (XIV, 289.) „So sehr das Wiederanerkennen mannigfaltiger gewesener Kunstzustände zu loben ist, so sehr es das Wiedererwachen der Kunsteinsicht beweist, so sehr die Betrachtung gewesener Kunstzustände und die Vertiefung in dieselben für den ausübenden Künstler von unermeßlichem Werte ist: so wenig wäre die stetige Nachbildung gewesener Kunstgattungen wahre Kunst." Vgl. XIV, 292; und Einleitung XIV S. XLVII; und Nachs. VII, 358.

56) Vgl. G. Wilhelms Anmerkungen. XIV S. 413.

57) In den Skizzen „Wien und die Wiener“ nimmt Stifter im „Tandelmarkt“ ganz offen zu der Frage der Restaurierung Stellung. Er teilt anfangs nicht die Ansicht des Sonderlings, „daß man die Ausbesserungen nicht etwa im Geiste und Stile des bereits Vorhandenen machen müse . . .“ Von diesem Mann sagt Stifter, „wo das Wandgetäfel fehlte, ließ er die nakte Mauer durchbliken, nur ward das Stük betüncht und nach jeziger Weise bemalt . . . Da nun überall etwas fehlte, so gerieth ihm das Haus zu einem gräßlichen Contraste . . .“ Allmählich aber wird dieses Verfahren als das eigentliche und richtige gesehen, weil es sich auf die Dauer bewährt: „gerade der Contrast hob uns das Urväterliche heraus, und da nirgends nachgeholfen war, so erwies sich das Alte als echt und wirkte als solches.“ (XV, 134.)

58) Oberchristl, Florian: Der gotische Flügelaltar zu Kefermarkt. Ein Beitrag zur Geschichte der gotischen Plastik in Oberösterreich. Zweite neubearbeitete Auflage. Mit 109 Abbildungen. Linz a. D. 1923. S. 22.

Halm, Ph. M.: Noch einmal der Wolfgangsaltar in Kefermarkt. Monatsschrift Kunst und Kunsthandwerk, herausgegeben vom K. K. österreichischen Museum für Kunst und Industrie. XVI. Jahrgang 1913. S. 376.

Oberwalder, Oskar: Frühere Sicherungsarbeiten am Altare und Durchführung der Vergasung. Die Denkmalpflege. Zeitschrift für Denkmalpflege und Heimatschutz. Jahrgang 1930. Heft 5, S. 251. Sonderbeilage des Bundesdenkmalamtes in Wien: Die Vergasung der Pfarrkirche in Kefermarkt und ihres gotischen Schnitzaltares, Berlin, Deutscher Kunstverlag. Wien, Anton Schroll. Weitere Lit. über Kefermarkt XIV, 413.

Katalog.

St.-Ges. = Adalbert-Stifter-Gesellschaft, Wien Albertina. Kat. Nr. nach dem Verzeichnis der Adalbert Stifter Sammlung in der Albertina. Verlag der Adalbert-Stifter-Gesellschaft. Wien 1932.
Bachofen = Verzeichnis von Bildern Adalbert Stifters. K. A. Freiherr Bachofen von Echt d. Ae. bei Gerin, Wien 1916.

(Katalog der Adalbert Stifter Gedächtnisausstellung im Theseustempel 1928. Wien 1928. — Verzeichnis der Adalbert Stifter Ausstellung vom 28. Januar bis zum 23. Februar 1938 in der Albertina. ungedruckt).

---

1. Kremsmünster. um 1823.
   Wien, St.-Ges. (ohne Kat. Nr.) Geschenk des Professors Georg Weitzenböck, Prag.
   Aquarell auf Papier, unvoll.
   Abb. S. W, XIV (2) nach S. 48 als „Blick auf Kremsmünster".
2. Wegsäule bei Kremsmünster. um 1823.
   Wien, St.-Ges. Nr. 7. Bachofen Nr. 48.
   Bleistiftzeichnung, 185×245 mm; gez. r. u. „Ad. St.".
   Abb. Hein S. 471.
3. Kirche bei Kremsmünster. um 1823.
   Wien, St.-Ges. Nr. 6. Bachofen Nr. 4.
   Aquarell auf Papier. 160×250 mm; gez. r. u. „Adal. Stifter".
4. Ansicht von Kremsmünster. um 1823.
   Graz, Dr. A. Schlossar. Bachofen Nr. 50.
   Aquarell, unvoll.
   Abb. Z. f. B. IV. Jg. 1900, S. 278 (von Dr. Schlossar); Hein S. 473.
5. Blick gegen die Falkenmauer bei Kremsmünster. um 1823.
   Wien, St.-Ges. Nr. 32. Bachofen Nr. 49.
   Aquarell auf Papier, 125×170 mm; gez. r. u. „A. St."
   Abb. Hein S. 472.
6. Landschaft. Burg und Fluß.
   Troppau, Ernst Mestenhauser. Bachofen Nr. 51.
   Aquarell 360×500 mm; gez. „Adalbert Stifter 1824".
7. Illustration zu dem oberösterreichischen Volkslied „Am Rain lag ein Haus".
   Wien, St.-Ges. Nr. 1. Bachofen Nr. 52.
   Aquarell auf Papier, 255×335 mm; gez. r. u. „Ad. Stifter 1825".
   Abb. S. W. XIV (1) Taf. II; XIV (2) vor S. 49; Hein S. 474.
8. Friedberg mit dem Blick auf Wittinghausen. 1829.
   Wien, St.-Ges. Nr. 25; Bachofen Nr. 1.
   Aquarell auf Papier, 170×240 mm; n. g.
   Abb. S. W. XIV (1) Taf. XVI; XIV (2) nach S. 96.
9. Landschaftsstudie. 1829.
   Wien, St.-Ges. Nr. 28; Bachofen Nr. 2.
   Aquarell auf Papier, 120×175 mm; gez. „Stifter 1829".
   Abb. S. W. XIV (1) Taf. IV; XIV (2) vor S. 97; Hein S. 490.
10. Wasserfall in der Ramsau mit Watzmann. 1829.
    Wien, St.-Ges. Nr. 35; Bachofen Nr. 3.
    Aquarell auf Karton, 115×175 mm; gez. „Stifter 1829".
    Abb. S. W, XIV (1) Taf. III; XIV (2) nach S. 144; Hein S. 489.

11. Pfarrkirchen bei Bad Hall in Oberösterreich. 1832.
Bodenbach a. E., J. Funke; Bachofen Nr. 53.
Öl. Gez. „Stifter 1832".
Abb. S. W. XIV (1) Taf. X (als „Blick auf Gutwasser bei Oberplan") Hein S. 475; Stifterheft der Z. „Dt. Arbeit" Jg. 1, H. 9; Blätter für Gemäldekunde 1905, H. 7, S. 131.
12. Wasserfall im Hochgebirge. 1833.
Wien, St.-Ges. Nr. 27; Bachofen Nr. 10.
Öl, auf Holz; 180×220 mm; gez. l. u. auf dem Stein: „A. Stifter 1833".
Abb. S. W. XIV (1) Taf. V; XIV (2) vor S. 145.
13. Holländische Mondlandschaft. 1834.
Wien, St.-Ges. Nr. 48; Bachofen Nr. 11.
Tuschzeichnung. 230×275; gez. auf Rückseite: „1834".
14. Ruine Wittinghausen. 1833/34.
Wien, St.-Ges. Nr. 46; Bachofen Nr. 12.
Öl; 230×275; n. g.
15. Fabrikgebäude in Schwadorf. um 1835.
Wien, Kommerzialrat Gustav Hallwich. Bachofen Nr. 65.
Öl. 250×300; n. g.
Abb. Hein nach S. 493 (als „Schwadorf").
16. Sarstein bei Alt-Aussee. um 1837.
Wien, St.-Ges. Nr. 34; Bachofen Nr. 44.
Bleistiftskizze. 235×185; gez. r. u. „Alt-Aussee, Sarstein".
17. Hinterer Gosausee mit Dachstein. 1837.
Mühlbach. Nied. Donau, Graf Gabriel von Gudenus.
Öl. 440×600; gez. „A. Stifter 1837".
Abb. S. W. XVII nach S. 64.
18. Königssee mit Watzmann. 1837.
Wien, Frau Th. Teufelberger. Bachofen Nr. 67.
Öl, Lw. 360×440; gze. „1837".
Abb. Hein S. 495; S. W. (1) Taf. XV; XIV (2) nach S. 192 als „Königssee mit Watzmann und st. Bartholomä"; Witiko 1928 S. 206.
19. Abfluß des Almsees 1837.
Prag, Gemäldegalerie Rudolfinum. Bachofen Nr. 66.
Öl.
Abb. Hein S. 493; S. W. XIV (1) Taf. XI.
20. Laufen. 1839?
Wien, St.-Ges. Nr. 56. Bachofen Nr. 42.
Federzeichnung. 225×160; n. g.
21. Blick auf Vorstadthäuser und -Dächer. 1839.
Wien, St.-Ges. Nr. 45; Bachofen Nr. 13.
Öl, Kart.; 225×295; gez. l. u. „Stifter 1839".
Abb. S. W. XIV (2) nach S. XVI.
22. Blick über Wiener Vorstadthäuser und Gärten. 1839.
Wien, Oberes Belvedere, Galerie des 19. Jahrhunderts. Bachofen Nr. 55 als „Hausgarten in Wien".
Öl. gez. „Stifter 1839".
Abb. Katalog des Oberen Belvedere.
23. Ruine Wittinghausen. (bis) 1839.
Wien, Obermagistratsrat Dr. Otto Lorenz Bachofen Nr. 57.
Öl. Mit Widmung auf Rückseite: „Der Antonio Mugerauer . . . Viennae, Augusti die 26ta 1839. Ad. Stifter".
Abb. Hein S. 478; Blätter für Gemäldekunde 1905 H. 7, S. 132; Witiko 1928, S. 208.
24. Felsenstudie. 1840.
Wien, St.-Ges. Nr. 24. Bachofen Nr. 38.
Öl. 240×280; gez. l. u.: „vom Hirschensprung im Höllentale. 9/9. 1840. Stifter."
Abb. Hein S. 496.

25. Felsenstudie mit Baumschlag. 1840.
Wien, St.-Ges. Nr. 24. Bachofen Nr. 38.
Öl. 250×330. n. g.
26. Die Teufelsmauer bei Kienberg. 1839?
Linz, Landesgalerie. Bachofen Nr. 71.
Öl.
Abb. Hein S. 507; S. W. XIV (1) Taf. XIII.
27. Partie an der Taufelsmauer.
, früher Max Kalbeck in Wien. Bachofen Nr. 70.
Öl.
Abb. Hein S. 505; Witiko 1928, S. 207.
28. Drei Hütten. 1840.
Wien, St.-Ges. Nr. 23; Bachofen Nr. 45.
Bleistiftzeichnung. 140×200; gez. Mitte u.: „14. 1. 1840 Stifter."
29. Ideale Landschaft. 1841.
Wien, St.-Ges. Nr. 42. Bachofen Nr. 25.
Öl. Lw. 690×830; gez. r. u.: „Stifter 1841".
Abb. S. W. XIV (1) Taf. VI S. W. XIV (2) vor S. 193; Hein Taf. III; Witiko 1928, vor S. 201.
30. Weite Ebene in Gewitterstimmung. (Leithagebirge). 1841.
Landschaft aus der niederösterreichisch-ungarischen Grenze.
Wien, St.-Ges. Nr. 21. Bachofen Nr. 25.
Öl. Lw. 360×445; gez. l. u. „A. Stifter".
Abb. S. W. XIV (2) nach S. 224 als Leithagebirge; Witiko 1928 vor S. 201.
31. Landschaft mit Hütten bei Mondaufgang. um 1841.
Wien, A. St.-Ges. Nr. 38; Bachofen Nr. 29.
Öl, Lw. 280×355; gez. l. u.: „A Stifter".
32. Partie aus den Donauauen. Im Hintergrunde aufsteigendes Gewitter. um 1841.
Wien, St.-Ges. Nr. 22; Bachofen Nr. 28.
Abb. Öl, Lw. 270×310. n. g.
Abb. S. W. XIV (1) Taf. VII; Hein S. 499; Blätter für Gemäldekunde 1905, H. 7, S. 134.
33. Mondlandschaft. um 1841.
Wien, St.-Ges. Nr. 17; Bachofen Nr. 69.
Öl, Pap. unvoll. 95×135; gez. r. u. „Ad. Stifter".
Abb. S. W. XIV (1) Taf. 1; Hein nach S. 502.
34. Windmühle im Mondlicht. 1842.
St. Florian, Galerie des Stiftes; Bachofen Nr. 68.
Öl. Pap. auf Lw. 230×300; gez. „Ad. Stifter. 1842".
35. Wolkenstudie. Halb heiter. um 1842.
Wien, St.-Ges. Nr. 16; Bachofen Nr. 22.
Öl, Lw. 90×170; gez. von fremder Hand und irrtümlich datiert: „Ad. Stifter 1861."
36. Wolkenstudie. Bewölkter Himmel. um 1842.
Wien. St.-Ges. Nr. 26. Bachofen Nr. 23.
Öl, Lw. 175×325; irrtümlich von frd. Hand gez.: „zu Kirchschlag 1861".
37. Wolkenstudie. Halbheiterer Himmel. um 1842.
Wien, St.-Ges. Nr. 33. Bachofen Nr. 21.
Öl, Lw. 175×325; n. g.
38. Gutwasserkapelle bei Oberplan. 1845.
Wien, St.-Ges. Nr. 4; Bachofen Nr. 26.
Bleistiftzeichnung. 245×295; gez. rechts u.: „3./9. Adalb. Stifter."
Abb. Hein S. 479; S. W. XIV (2) vor S. 225.
39. Naturstudie einer umgestürzten Baumwurzel. 1845.
Wien, St.-Ges. Nr. 8. Bachofen Nr. 60.
Bleistiftzeichnung. 230×300; gez. Mitte u.: „Stifter 1845".
Abb. Hein S. 480.

40. Tuschzeichnung nach dem Motiv der Idealen Landschaft. 1846.
Wien, St.-Ges. Nr. 30. Bachofen Nr. 27.
Tuschz. Durchmesser 80 mm; auf der Rückseite von Stifters Hand: „Gezeichnet von Adalbert Stifter 1846".
41. Der Blöckensteinsee. um 1846.
Wien, St.-Ges. Nr. 2.
Tuschzeichnung. 190×240 n. g.
42. Windbruch im Böhmerwald. um 1846.
Wien, St.-Ges. Nr. 3.
Tuschzeichnung. 205×285. n. g.
43. Sturm im Walde. um 1846.
Wien, St.-Ges. Nr. 14.
Öl, Pap. 120×170. n. g.
44. Waldstudie. Ende der vierziger Jahre.
Wien, St.-Ges. Nr. 29.
Öl. 220×165; n. g.
45. Steinstudie. Ende der vierziger Jahre.
Wien, St.-Ges. Nr. 10.
Öl. 195×295. n. g.
46. Bergbach. Stimmungsstudie zu Schuberts Lied „Aufenthalt"? vor 1855.
Wien, St.-Ges. Nr. 11;
Öl, Lw. 155×250: n. g.
Abb. „Dt. Volkstum" Okt. 1928, Stifter Heft, nach S. 744.
47. Der Watzmann. vor 1855.
Wien, St.-Ges. Nr. 13 (als „Dachstein").
Öl, Pap. 115×155; n. g.
48. Römische Ruinen. Motiv: Das Heidentor bei Carnuntum. um 1855.
Wien, St.-Ges. Nr. 43; Bachofen Nr. 37.
Öl, Lw. 280×330; n. g.
49. Blockhäuser am Wasser. um 1857.
Wien, St.-Ges. Nr. 5; Bachofen Nr. 46.
Bleistiftskizze; 190×205; n. g.
50. Mondaufgang in der Pußta. Mitte der fünfziger Jahre.
Wien, St.-Ges. Nr. 40; Bachofen Nr. 32.
Öl, Lw. 215×265; n. g. unvoll.
51. Mondnacht in der Au. um 1857.
Wien, St.-Ges. Nr. 12; Bachofen Nr. 30.
Öl, Lw. 180×240; n. g. unvoll.
52. Athen mit Akropolis. um 1860.
Wien, Stephan Mautner; Bachofen Nr. 30.
Öl, Lw. 450×710; n. g. unvoll.
53. Athen. um 1860.
Wien, St.-Ges. Nr. 15; Bachofen Nr. 18.
Öl, Kart. 185×245; n. g. unvoll.
54. Ruine Wittinghausen. Ende der fünfziger Jahre.
Linz, Landesgalerie; Bachofen Nr. 59.
Öl, Holz; n. g.
Abb. Hein S. 477.
55. Trockenes Bachbett. um 1866.
Wien, St.-Ges. Nr. 18.
Öl, Pap. 240×320; n. g.
56. Steinstudie. 1866.
Wien, St.-Ges. Nr. 9; Bachofen Nr. 40.
Öl, Pap. 260×430; gez. l. u.: „Adalbert Stifter, Kirchschlag, 26. März 1866. (In der Stube nach der Natur.)"

Menschendarstellung.

Christus.
Öl; Bachofen Nr. 63.
Abb. Hein S. 486.

Witiko. um 1860.
Wien, Dr. Brettschneider. Bachofen Nr. 64.
Öl auf Kupfer. n. g.
Abb. Hein S. 487.

Tierdarstellung.

Puzzi, des Dichters Lieblingshündchen. um 1860.
Linz, Landesgalerie; Bachofen Nr. 61.
Öl; n. g.
Abb. S. 482.
Putzi, (Puzzi).
Wien, St.-Ges. Nr. 20; Bachofen Nr. 46 a.
Aquarell; 55×105; n. g.
Jagdhund des Hauptmann Freiherrn von Marenholtz. um 1866.
Wien, St.-Ges. Nr. 19. Bachofen Nr. 41.
Öl, Kart. 245×305; n. g.
Abb. Hein S. 481; Blätter für Gemäldekunde 1905, H. VII, S. 135.

Bilder nach fremder Vorlage.

Landhaus bei Alt-Aussee. um 1835.
Wien, Obermagistratsrat Dr. Otto Lorenz. Bachofen Nr. 62.
Öl.
Abb. Hein S. 485.
Alpenlandschaft. Innsbruck. (nach vorhandenem Stich).
Wien, St.-Ges. Nr. 39; Bachofen Nr. 17.
Öl; 240×305; gez. r. unter dem Stiegenaufgang; „Stifter 1835".
Place de Palude in Lausanne. um 1835.
Wien, St.-Ges. Nr. 47; Bachofen Nr. 8.
Öl, Lw. 330×405. n. g.
Abb. Hein S. 483.
Von Stifter begonnen, von Blumauer vollendet.
Die Strasserau bei Linz. Mondnacht.
Wien, St.-Ges. Nr. 49; Bachofen Nr. 33.
Öl, 225×320; gez. r. n. (von frd. Hand!) „St."
Abb. S. W. (1) Taf. IX; Hein Taf. 4.
Mondnacht in der Au.
Wien, St.-Ges. Nr. 50.
Öl, 250×340. n. g.
Abb. Hein nach S. 508.
Der hohe Stauffen bei Salzburg. Wolkenstudie.
Wien, St.-Ges. Nr. 51. Bachofen Nr. 20.
Öl. 195×310. n. g.
Abb. Hein S. 501.

Unechte sog. Stifterbilder.

Das Moldauherz bei Oberplan. Mondlandschaft.
Wien, St.-Ges. Nr. 52; Bachofen Nr. 46b.
Öl. 220×190. n. g.
Steinbach am Altersee, im Hintergrunde die Ziemitz.
Bachofen Nr. 14.
Öl. 110×120.
Abb. Hein S. 502; Blätter für Gemäldekunde 1905 H. VII, S. 134.
Attersee im Hintergrunde die Ziemitz, links die Schnaid.
Bachofen Nr. 15.
Öl. 150×190 n. g.
Abb. Hein S. 504; Blätter f. G. 1905 H. VII, S. 133.

Ruine Schauenburg bei Eferding, Oberösterreich.
Wien, St.-Ges. Nr. 54; Bachofen Nr. 5.
Farbige Zeichnung. 230×340.
Schloß im Böhmerwald.
Wien, St.-Ges. Nr. 53; Bachofen Nr. 9.
Öl. 205×255; n. g.
Abb. Hein S. 497; S. W. XIV (1) Taf. XII.
Passau. Mondnacht. Wien, St.-Ges. Bachofen. Nr. 35.
Kapelle auf dem Pfennigsberge bei Linz.
Bachofen Nr. 6.
Öl. 230×180. n. g.
Abb. Hein S. 498; S. W. XIV (1) Taf. XIV.
Ruine im Mondschein.
Wien, Archiv der St.-Ges. Bachofen Nr. 34.
Greinburg a. d. Donau. Mondnacht. Bachofen Nr. 36.
Wien, Archiv der St.-Ges.

Verschollene Bilder.

Kopien aus dem Besitz des Drechslermeisters Wenzel Pax in Krummau.
Kopie nach Raffaels Madonna im Grünen (Wien, Kunsthist. Mus.).
Kopie nach einem italienischen Meister: Flucht nach Ägypten.
Kopie nach einer Kreuzabnahme im Stile Rubens. gez. „A. Stifter 1835".
5 Blätter aus dem Besitz des Herrn Hofrates K. Graf in Linz. Es sind Blätter aus den letzten Lebensjahren und alle signiert mit Zeit und Ortsangabe:
Lakerhäuser 28. Sept. 1865;
2. Okt. 1865;
8. Okt. 1865;
13. Aug. 1866.
Nicht gezeichnet ist ein Bild, das einen in der Ferne verdämmernden Waldesrücken darstellt.
„Hochgebirgssee" unbekannt nach Berlin verkauft. Vgl. Hein S. 500; Text S. 42.
Ein für Castelli gemaltes Dosenbildchen: (Hein S. 483):.
Eine in Miniatur gemalte Mondscheinlandschaft auf Kupfer, ist angeblich in die Sammlung von R. Fischer in Wien übergegangen.
Das vom Wiener Kunstverein gekaufte Bild ist nach Graz gewonnen worden.
Ein Bild kam nach Triest.
Bild im Besitz der Baronin Pereira.
G. Wilhelm erwähnt im XIV. Bd. S. W., S. LXIII 2 Bilder, an denen Stifter 1864—66 in den Lakerhäusern und in Kirchschlag gemalt hat, das Waldhaus seines Freundes Rosenberger für dessen Frau Katharina (vgl. XXII, 86; XXIV, 60) und ein Waldbild für Amalia Stifter (vgl. XXI, 30; XXII, 3, 4, 8, 10, 11, 15, 16, 26, 30, 41:).
Im Katalog des Freiherrn Bachofen von Echt erwähnt:
Nr. 47. St. Agatha bei Goisern, im Besitz der Witwe des Prof. Dr. A. Horcicka.

STIFTER-AUSGABEN.

„Adalbert Sifters Sämtliche Werke" erschienen in Prag seit 1901; in der Bibliothek deutscher Schriftsteller aus Böhmen.
Verzeichnis von Bildern Adalbert Stifters: K. A. Freiherr Bachofen von Echt d. Ae. bei Gerin, Wien 1916.
Katalog der Adalbert Stifter Gedächtnisausstellung im Theseustempel 1928. Wien 1928.

Verzeichnis der Adalbert Stifter Sammlung in der Albertina. Verlag der Adalbert-Stifter-Gesellschaft. Wien 1932.
Verzeichnis der Adalbert Stifter Ausstellung vom 28. Januar bis zum 23. Februar 1938 in der Albertina. Ungedruckt.
„Tagebuch der Malereiarbeiten" im Besitz des Stifter-Archivs der „Deutschen Gesellschaft der Wissenschaften und Künste in Prag."

STIFTER-LITERATUR.

Bahr, Hermann, Stifter als Landschafter. Inselschiff 2. Jg. H. 4. 1921.
Braun, R., Stifter als Maler. Deutsche Allgemeine Z. vom 18. 2. 1931.
Gump, Margarete, Stifters Kunstanschauung. Berlin 1927.
Hankamer, Paul, Die Menschenwelt in Stifters Werk. Dt. Vj. 16. Jg. H. 1, 1938, S. 95.
Hein, A. R., Adalbert Stifter sein Leben und seine Werke. Prag 1904.
— Adalbert Stifter als Maler. Blätter für Gemäldekunde. II. Bd. 1905, H. 7. S. 131.
— Neues von Adalbert Stifter. Neues Wiener Tageblatt, Nr. 27 vom 20. Jänner 1908.
Holzer, R., Adalbert Stifter als Maler. Wiener Abendpost vom 27. 6. 1902.
Horcicka, A., Adalbert Stifter als Landschaftsmaler. Deutsche Arbeit I. 1900/01, S. 706.
Hüller, Franz, Über Adalbert Stifters Naturschilderungen. Z. f. österreichische Gymnasien. Jahrgang 61, 1910, H. 3.
Kletze, O., Noch einmal Adalbert Stifter als Maler. Witiko Bd. I. 1929 S. 324.
Matzke, Frank, Die Landschaft in der Dichtung Adalbert Stifters. Eger 1932.
Markus, J. K., Adalbert Stifter als Maler. Österr. Dt. Volkszeitung vom 12. 11. 1879.
Nadler, J. Adalbert Stifter, Sudetendeutsche Lebensbilder. 1. Bd. Reichenberg 1926.
Neuwirth, Jos., Adalbert Stifter und die bildende Kunst. Prag 1903. Smlg. gemeinnütziger Vorträge Nr. 295/96.
Raffelsberger, E. F., Adalbert Stifter als Maler. Waldheimat Jg. 8, Nr. 10 S. 151; Nr. 11 S. 209.
Roessler, A., Adalbert Stifter als Maler. Witiko Bd. 1. 1929 und Sonderdruck Kassel Wilhelmshöhe.
Schlossar, A., Adalbert Stifter und die Künstler Axmann und Geiger. Z. f. Bücherfreunde 1900.
Thieme-Becker, Künstlerlexikon.
Wickenburg, Erik, Adalbert Stifter und die Landschaft. Frankfurter Zeitung 82. Jg. Nr. 49 vom 28. 1. 1938.
Wilhelm, Gustav, Vorwort zum XIV. Bd. der Prager Ausgabe.
— Bachofen Biographie in der Neu Österreichischen Biographie V. Bd. Amalthea Verlag 1938.
Wolf, Cirian, Die Adalbert Stifter Sammlung in Wien. Neues Wiener Tageblatt vom 28. 2. 1928.

LEBENSLAUF

Am 15. März 1913 wurde ich in Elberfeld geboren als Tochter der Eheleute Friedrich August Dell und Margarete Dell, geb. Willms.

Meine schulische Ausbildung erhielt ich in der Höh. Töchterschule Lennep und in dem städt. Oberlyzeum Remscheid, an dem ich 1933 die Reifeprüfung bestand.

Ich studierte Kunstgeschichte, Deutsch, Pädagogik an den Universitäten Köln, Königsberg, München, Münster i. W., Frankfurt a. M.

Meinen Lehrern bin ich zu Dank verpflichtet, besonders Herrn Prof. Dr. A. E. Brinckmann und den Herren Vorsitzenden der Adalbert Stifter-Gesellschaft, vor allem Herrn Hofrat Dr. Gustav Wilhelm, Wien.

Margret Dell.